L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION
J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).
Téléphone DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C.A. 4615

DOUZIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1960

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

DOUZIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1960

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro :

P. BOYANCÉ, professeur à la Sorbonne ;

M. DÉCAUDIN, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse ;

J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;

J. GRANAROLO, assistant à la Faculté des Lettres d'Aix ;

M.-F. GUYARD, professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg ;

G. DE LA BOISSIÈRE, professeur au Lycée Charlemagne ;

H. DE LAGREVOL, professeur à l'Externat Saint-Joseph de Lyon ;

S. LANCEL, assistant à la Sorbonne ;

Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ;

Jacques MOREL, assistant à la Faculté des Lettres de Lille ;

J. MOUROT, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Nancy ;

R. PONS, inspecteur général de l'Instruction publique ;

J. ROBICHEZ, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;

J. de ROMILLY, professeur à la Sorbonne ;

H. ROUSSEL, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;

J. VOISINE, professeur à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **NF 16 ; Étranger : NF 18 ;**
le numéro : **NF 3,70**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles.

A NOS ABONNÉS

pour éviter toute interruption de service, nous prions nos abonnés de vouloir bien verser au plus tôt le montant de leur abonnement pour 1961 au Compte Chèques Postaux :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, PARIS-202.

Nous prions nos abonnés ayant versé le montant de leur abonnement pour 1961 au tarif de 1960 de vouloir bien nous en régler la différence.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Le jeune Corneille et le théâtre de son temps

Il n'est pas vrai, pour reprendre l'expression de J. Du Bellay, que les poètes « naissent ». Nous ne sommes pas tenus de croire Corneille, lorsque, dans l'Examen de *Mélite*, il prétend avoir mis au jour une formule dramatique nouvelle avec l'aide du seul « sens commun ». Il y a bien, certes, un « miracle » de *Mélite*. Mais ni cette pièce, ni celles qui l'ont immédiatement suivie, ne peuvent être vraiment comprises en dehors de l'évolution qui se manifestait sur la scène française entre 1620 et 1635. L'œuvre de jeunesse de Corneille est étroitement solidaire de cette évolution; et c'est seulement par rapport à elle qu'il convient de mesurer l'originalité du poète : elle ne saurait perdre, à cette utile confrontation, ni son éclat ni son ampleur; elle apparaîtra seulement avec plus de relief.

Nous nous contenterons de poser ici trois questions : 1° Dans quelle mesure les premières pièces de Corneille sont-elles intéressées dans la renaissance des *règles*, qui leur est exactement contemporaine? 2° Quelles sont les nouveautés introduites par le poète dans les divers *genres dramatiques* qu'il a pratiqués entre 1629 et 1635? 3° L'esthétique de Corneille est-elle en tous points conforme aux diverses tendances qui caractérisent, selon la critique la plus récente, la poésie et particulièrement la poésie dramatique qu'on s'accorde généralement aujourd'hui à qualifier de *baroque*?

En examinant successivement sous ces trois angles l'œuvre de jeunesse de Corneille, nous nous efforcerons de dégager les traits essentiels de la « dramaturgie » qu'elle implique; dramaturgie parfaitement originale, à notre sens, sinon toujours dans les moyens qu'elle met en œuvre, du moins dans l'esprit qui ne cesse de l'animer.

***

« Je ne savois pas alors qu'il y en eût » a écrit Corneille à propos des règles dans l'Examen de *Mélite*. Que la pièce ait été écrite en 1625, comme le prétend Fontenelle, ou seulement en 1628-1629, l'affirmation n'est pas totalement dépourvue de vraisemblance. Il convient pourtant de la nuancer, ou plutôt de lui redonner son vrai sens. Un homme cultivé connaissait, en ces années 1625-1630, l'essentiel de la doctrine aristotélicienne. Sans doute les *Poétiques* de La Mesnardière et de l'abbé d'Aubignac étaient-elles encore à paraître, ainsi que le *Discours* de Sarasin et le lourd traité de Vossius (1). Mais on lisait volontiers les commentateurs italiens d'Aristote, le docte Scaliger et le subtil Castelvetro. Mais on savait qu'en 1611 le Hollandais Heinsius avait publié un court manuel d'aristotélisme dramatique (2). Corneille, tout jeune — et provincial — qu'il était alors, ne pouvait guère faire exception.

Pourtant, jusqu'en 1630 au moins, la confusion est encore grande dans la production théâtrale française. Les œuvres qui ont marqué une évolution du goût par rapport à Hardy et à ses contemporains, les *Bergeries* de Racan (1620), le *Pyrame* de Théophile (1621) et la *Sylvie* de Mairet (1626), bien qu'elles témoignent d'un incontestable progrès vers la concentration de l'action,

(1) La Mesnardière, *La Poétique*, t. I, Paris, 1639; abbé Hedelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, 1657 (Cf. éd. Pierre Martino, Paris 1927); Sarasin, *Discours de la Tragédie*, en tête de l'*Amour tyrannique* de Scudéry, Paris, 1639 (Cf. *Œuvres*, éd. Paul Festugière, Paris 1926).

(2) Daniel Heinsius, *De tragoediae constitutione*, Leyde, 1611.

voire vers l'adoption de l'unité de lieu et de la « règle d'un jour », ont surtout frappé par les qualités qui étaient celles des poètes nouveaux groupés bon gré mal gré autour de Malherbe, et qui, comme Sorel l'écrivait en 1623 au livre V de son Francion, voulaient « rendre la Poésie plus douce, plus coulante, et plus remplie de jugement ». Mais dans les années suivantes se manifeste un retour offensif du système de Hardy, qui publie une partie de ses œuvres en 1628, et de la tragi-comédie la plus libre dans le ton comme dans la structure : c'est encore en 1628 que Jean de Schelandre reprend son *Tyr et Sidon* pour en faire une tragi-comédie en deux journée. Deux importantes publications : Hardy flanque les divers tomes de ses œuvres de dédicaces et d'avis au lecteur où les nouveautés sont impitoyablement condamnées, Schelandre fait préfacer sa tragi-comédie par son ami Ogier qui, au nom du réalisme, rejette toute application des règles au théâtre et proclame la nécessité de mêler dans une même pièce les genres et les tons, comme le rire et les larmes se mêlent dans la vie réelle. L'année précédente avait paru la *Sylvanire* posthume d'Honoré d'Urfé, pastorale, certes, mais injouable, à cause de son volume et, avouons-le, du mépris que son auteur y affichait de toutes les règles. La préface reprenait l'image médiévale du géant antique portant l'homme moderne sur ses épaules et lui permettant ainsi de voir mieux et plus loin que lui. L'insolence apparente dont témoignera Corneille dans la dédicace de la *Suivante* est déjà tout entière dans la préface de la *Sylvanire*. Entre 1625 et 1630, l'évolution semble donc aller vers une liberté qui ne craint pas les outrances et vers un « modernisme » violemment agressif. Des « jeunes » comme Auvray, Pichou, Pierre Du Ryer et Rotrou débutent au théâtre avec de très libres tragi-comédies, de sujet romanesque et d'inspiration volontiers espagnole. On voit dans quel sens comprendre le « je ne savais pas alors qu'il y en eût » de Corneille. Beaucoup d'autres pouvaient en dire autant, et avec une parfaite bonne conscience.

Mais les choses changent très vite à partir de 1630, et Corneille, on le constatera, suit leur mouvement, avec un léger décalage. La *Silvanire* de Mairet est jouée en 1630, et publiée l'année suivante, avec une préface qui joint le précepte à l'exemple : les règles sont redécouvertes, au moins dans le domaine pastoral. La même année 1630, Chapelain adresse à Godeau une lettre où la doctrine d'Aristote, réexaminée, mais favorablement, par la raison, est saluée comme la loi et les prophètes en matière dramatique. Corneille à son tour entre dans le jeu : il fait jouer, à la fin de l'année 1631 ou au début de 1632, une tragi-comédie régulière, *Clitandre* (1).

Ce n'est pas à dire que le respect absolu des formules antiques soit désormais chose acquise — si tant est qu'il l'ait été jamais. Mairet se déclarait lui-même, en 1631, partisan d'un compromis entre la régularité antique et les exigences modernes d'action et de variété. La même année, préfaçant la *Filis de Scire* de son défunt ami Pichou, Isnard proposait la formule qui sera aussi celle d'un Rayssiguier dans son *Aminte* (1632) : les doctrines antiques ne doivent être adoptées par les modernes qu'avec les aménagements apportés par les Italiens dans leurs pastorales. Adopter les règles, mais dans une tragi-comédie, comme le fait Corneille dans *Clitandre*, c'est une autre forme de conciliation entre l'ancien et le moderne, ou, si on veut, entre les doctes et le public, que Mairet reprend d'ailleurs immédiatement à son compte aveç sa *Virginie*. Cette formule demeurera : le *Cid*, tragi-comédie, est notre premier chef-d'œuvre « classique ». Scudéry, le champion de l'orthodoxie aristotélicienne, est avant tout un auteur de tragi-comédies. Et préfaçant son *Amour Tyrannique* en 1639, Sarasin fera, sous le nom de « tragédie à fin heureuse », l'apologie d'une tragi-comédie conforme aux exigences des bienséances et des unités. A cet égard, *Clitandre* peut être considéré comme une expérience précisément située dans la ligne d'une évolution annoncée avant lui et destinée à se prolonger plus d'une décennie encore.

Entre 1628 et 1632, la comédie n'est qu'une tragi-comédie à peine déguisée, comme la *Bague de l'Oubli* de Rotrou (1629), ou une pastorale à peine transposée, comme la *Célimène* du même auteur (1633), ses *Ménechmes* (1630-1631) ne constituant qu'une expérience sans postérité immédiate. Et l'adaptation tentée par Mairet pour la pastorale et par Corneille pour la tragi-comédie est chose faite pour la comédie avec la *Diane* et la *Célimène* de Rotrou (1632-1633). Ici encore, Corneille s'inspire de conquêtes récentes en conformant aux règles la *Suivante* et la *Place Royale* (saison 1633-1634), alors qu'il s'était contenté, pour la *Veuve* et la *Galerie du Palais*, de la règle, qui lui est personnelle, des cinq jours consécutifs.

De tous les genres pratiqués alors, la tragédie est le dernier à s'être soumis aux règles. C'est avec l' *Hercule Mourant* de Rotrou et surtout avec la *Sophonisbe* de Mairet (1634) que naît la tragédie « classique ». De même que Scudéry avec sa *Mort de César*, Corneille suit ce double exemple avec sa *Médée* (1635).

On le voit, Corneille s'est astreint progressivement, et à l'exemple d'autres dramaturges, à la discipline des règles. Fut-ce à son corps défendant? Le ton volontiers désinvolte qu'il adopte

(1) Sur tous ces faits, on pourra se reporter au premier volume de l'*Histoire de la Littérature Française au* XVIIe *siècle* d'Antoine Adam (Paris, 1948).

dans ses *avis au lecteur* pourrait le faire croire. Mais ce « cothurne étroit » a été pour lui l'occasion de manifester à ses propres yeux et à ceux du public une virtuosité naturelle et une aptitude à la rigueur dans la construction dont il se vante avec l'orgueil d'un bon artisan. C'est là pour lui l'essentiel. Les règles n'ont pour lui, ni l'autorité des Anciens, ni même celle de la raison abstraite. Elles ne valent que dans l'exacte mesure où elles servent le métier de l'auteur dramatique en l'aidant à s'approcher de la perfection. Écrite en pleine « querelle du Cid », la Préface de la *Suivante*, qui reprend en les amplifiant et en les précisant les thèmes essentiels de l'Avis au lecteur de *Clitandre*, ne permet aucun doute sur ce point : le poète connaît les règles; il a montré qu'il sait les appliquer; mais il ne tient pas qu'il faille les appliquer sans discernement; l'art de plaire, qui constitue la fin dernière de tout écrivain, et principalement de tout écrivain dramatique, suppose certes qu'on approfondisse les préceptes de l'école, afin d'en comprendre la raison d'être, mais veut qu'on tienne compte d'abord des exigences de la technique, ou, si l'on veut, de la « Pratique du théâtre ». Les scrupules de l'artisan doivent toujours l'emporter sur les prétentions des doctes. La scène française, en 1630, présentait deux importantes particularités : aucun rideau ne se baissait pendant les entractes et le décor présentait à la fois sur la scène un certain nombre de *lieux*, parfois deux ou trois, plus souvent cinq ou même sept (1). Corneille est un de ceux qui ont su adapter avec le plus de bonheur leurs œuvres dramatiques aux nécessités matérielles. S'efforçant par exemple, et de plus en plus, de justifier l'entrée des personnages en début d'acte et leur sortie à la fin, puisque la scène ouverte les empêche d'être censés y demeurer pendant les entractes; ou veillant (il s'excusera dans son Examen de ne l'avoir pas fait pour le *Cid*) à introduire une rupture de scène au moment d'un changement de lieu, autant que possible en justifiant cette rupture et les sorties qu'elle suppose, et à user de scènes intermédiaires quand un personnage doit se rendre d'un lieu à un autre. Dans des pièces comme *Mélite* (déjà !), *Clitandre* et surtout l' *Illusion Comique* (où la succession des actes I et II et IV et V est fortement soulignée par le jeu de scène d'entrée dans la grotte et de sortie d'Alcandre et Pridamant), Corneille a multiplié les trouvailles techniques qui dissimulent heureusement les artifices exigés par les conditions concrètes du spectacle.

***

Mais il ne s'agit là encore que de moyens extérieurs. L'originalité de Corneille nous apparaîtra de façon plus décisive si nous examinons de près les genres qu'il a pratiqués et la conception qu'il s'est faite de chacun d'entre eux.

Il y a entre les premières comédies de Corneille bien des points communs. C'est qu'elles s'inspirent toutes, peu ou prou, du canevas de la pastorale : pures amoureuses et dévots amants, ou au contraire ennemis de l'amour qui ne font que se prêter dans les jeux de la coquetterie sont présents, non seulement dans notre *Astrée*, mais encore dans les pastorales françaises issues du *Pastor Fido* de Guarini (1585) et du *Filli di Sciro* de Bonarelli (1607). C'est encore au roman et à la pastorale que Corneille emprunte les chaînes amoureuses dont un Chrestien des Croix avait fixé durablement la formule dans sa *Grande Pastorelle* (éd. en 1613). La folie d'Eraste, les lettres supposées, le monologue de Clarice dans son jardin et son enlèvement, les malentendus de la *Galerie du Palais* et les enchantements de l'*Illusion Comique* appartenaient depuis longtemps à l'arsenal de la pastorale, de la tragi-comédie et du roman. Le miracle de *Mélite* n'est pas dans l'invention générale; il n'est pas davantage dans le choix des épisodes. On en peut dire autant de la *Suivante*, qui donne simplement corps à un personnage esquissé par Du Ryer dans *Lisandre et Caliste* (1630), et où la rivalité entre l'héroïne et sa maîtresse semble prolonger l'opposition « sociale » établie par Honoré d'Urfé entre ses bergères et ses nymphes. De la *Galerie du Palais*, qui introduit des marchands sur la scène après Baro dans sa *Célinde* (1628) et Du Ryer dans *Lisandre et Caliste*. De l'*Illusion Comique* enfin, où la présence du théâtre sur le théâtre vient sauver formellement les règles tout en les violant allègrement au fond, et où s'insère une belle apologie du théâtre, mais qui avait été précédée dans cette voie par Gougenot et par Scudéry dans leurs *Comédies des Comédiens* (1631 et 1632). En ce qui concerne la tragi-comédie et la tragédie nous avons pu voir que Corneille n'avait abordé ces deux genres qu'à des moments où ils se trouvaient portés au théâtre par d'autres, et avec le plus vif succès. Au moins Corneille, dans tous ces cas, a franchi le pas décisif : en appelant *Mélite* comédie et en lui donnant le cadre réaliste qui fait son charme; en créant la tragi-comédie régulière; en faisant jouer un rôle positif au cadre parisien de la *Galerie du Palais* et de la *Place Royale*; en conférant un intérêt humain inspiré de Térence au cadre général de l'*Illusion*; surtout, peut-être, en faisant triompher, pour l'une des toutes premières fois dans notre tragédie, une implacable volonté de femme, sur les caprices

(1) Voir le *Mémoire* du décorateur Mahelot, publié par H.C. Lancaster (Paris 1920).

de la fortune et même sur les élans du cœur (contre lesquels la magie est impuissante). Qu'il s'agisse donc des règles et des recettes de métier, ou qu'il s'agisse de la découverte des genres dramatiques, Corneille a besoin d'incitations, sinon de modèles. Il n'invente pas de toutes pièces : il prolonge et parfait. Dans les deux cas, son effort va exactement dans le même sens, qui est celui du réalisme. Réalisme, certes, cette attention portée au public et à ses besoins, ce sens aigu de ce qu'exige le sujet, de ce qui est conforme au tempérament de l'écrivain, de ce que demande véritablement la structure concrète du spectacle. Réalisme aussi cette adaptation des intrigues comiques à des lieux et à des milieux qui appartiennent à la vie réelle, et cet effort pour faire du héros tragique autre chose que la proie d'un destin. *Médée* ne consume plus les héros; l'héroïne s'élève dans la gloire en laissant les médiocres se consumer au-dessous d'elle. L'investigation psychologique lentement poursuivie à travers les premières comédies se prolonge avec cette tragédie en un acte de foi en la puissance de l'homme, avant que dans l'*Illusion Comique*, un ancêtre de Gil Blas s'efforce de nous prouver, à travers la comédie, la tragi-comédie, la tragédie et la vie elle-même, que le rang social ne peut être un obstacle à réussir une vie, et qu'à travers les apparentes fantaisies du théâtre, et l'éventail multicolore des genres, le poète ne fait que tendre à l'homme un miroir où il l'invite à se reconnaître.

***

Depuis une trentaine d'années, on s'accorde de plus en plus à qualifier de « baroque » une grande partie des œuvres littéraires françaises et européennes publiées entre 1580 et 1650 environ. Il n'entre pas dans nos intentions de discuter la notion, moins encore d'en donner une interprétation philosophique, religieuse ou sociale, comme plusieurs historiens ont tenté de le faire, parfois avec bonheur, au cours des dernières années. Nous constaterons seulement qu'à l'époque envisagée le théâtre français se caractérise par plusieurs traits communs à un très grand nombre de pièces, à quelque genre que chacune d'elles appartienne. L'esthétique qu'ils composent peut se résumer en un mot. L'art « baroque » vise à l'efficacité immédiate. Il n'est pas un impressionnisme, ni un art de la suggestion, mais plutôt un « expressionnisme », qui constamment va au-devant de l'esprit ou de la sensibilité du spectateur ou du lecteur. Dans une pièce de théâtre baroque, l'action est volontiers d'une rare violence : le crime, le viol, les supplices peuvent se multiplier sur la scène. Elle doit en tout cas être toujours surprenante : par exemple par son invraisemblance : les charmes et les miracles peuvent intervenir à tout instant, ou les rencontres hasardeuses qui font brusquement changer la face des choses; ou les personnages peuvent manifester des sentiments inhumains dans leur nature, dans leur intensité, ou dans leur incohérence (un jeune homme très épris donne celle qu'il aime à son ami; un amant dévot viole la femme qu'il aime). L'action peut surprendre encore parce qu'elle s'oppose à ce que les actions précédentes faisaient prévoir : un événement interprété comme rassurant précipite les héros dans le malheur; ou, au contraire, une suite de catastrophes donne lieu à une issue heureuse : c'est le « doux changement » dont le théâtre de Rotrou, par exemple, fournit tant d'exemples; ou encore un personnage change brusquement d'attitude, passant de l'extrême passion à l'extrême indifférence, ou de la froideur affectée à un amour dévorant. L'action, enfin, peut surprendre par une absence totale de cohérence : les feintes, les déguisements, les caprices de la folie sont susceptibles d'interprétations multiples entre lesquels l'esprit du spectateur reste suspendu comme celui des philosophes sceptiques au spectacle de l'homme et de la nature. Même surprenante variété dans le langage. Au lieu d'exprimer les sentiments intérieurs des personnages, il paraît tout entier tourné vers l'extérieur : l'évocation du cœur humain, amour, haine, joie ou désespoir, est remplacée par l'évocation du monde extérieur : un vêtement, un bijou, un jardin, une forêt, ou le cosmos tout entier, dont la description pittoresque, « mythologisée » ou artificiellement animée, tient lieu aux personnages de débat intérieur. Le langage baroque est surprenant encore par les contrastes qu'il introduit entre les tons : un fantoche de farce dialogue avec un amoureux galant; un geôlier épris d'une servante compose pour elle un poème où la vulgarité côtoie les élégances stylistiques. Ou encore le langage veut séduire par son ingéniosité, et frapper alors moins la sensibilité que l'esprit : tout un vocabulaire et toute une série de figures sont ainsi employés, soit pour évoquer le monde extérieur, soit pour traduire les sentiments ; la physiologie galante, successivement mise au point par les pétrarquistes, les poètes de la Pléiade et des poètes italiens tels que Marino ou espagnols tels que Gongora, se livre à d'étourdissantes variations sur les petits amours mussés dans les yeux de la dame, et dont les flèches, atteignant les yeux de l'amant, pénètrent jusqu'au cœur où elles gravent le nom de l'aimée. La pastorale française, le lyrisme d'un Théophile, la tragi-comédie d'un Rotrou usent et abusent de ce langage, sans négliger les feux, les chaînes, l'aimant irrésistible, la prison, et autres symboles. Mais, et c'est le phénomène essentiel, cette langue imagée est volontiers

abandonnée à ses impulsions propres : on feint de confondre les deux termes de l'image, ou on se plaît à en renverser l'ordre. Les feux deviennent des feux réels, la prison est décrite, tout amoureuse qu'elle est, comme une vraie prison. L'animation ou l'humanisation des êtres de la nature est prise au sérieux : la mer est-elle le symbole de l'inconstance ? on en fera le « perfide élément ». Le chant des oiseaux est-il comparé à celui des hommes? On fera d'eux de petits « chantres ailés ». De proche en proche, le jeu des images se substitue au mouvement réel de la pensée humaine : la confusion du propre et du figuré, ou l'association de deux images, fait naître des « pointes » dont le développement recrée un monde apparent de pensées totalement détaché de la réalité humaine. Un conquérant amoureux est obligatoirement un vainqueur asservi. Une belle femme qui fait souffrir son amant est un ensemble de roses et de lis qui donne des soucis. Un amoureux souffrant se jette volontiers dans les eaux pour y éteindre la flamme qui le consume ou propose à sa déesse d'ouvrir sa poitrine pour lui montrer le nom gravé en son cœur. Le charme du verbe prend la place du développement rationnel de l'idée ou de l'analyse du sentiment.

On aperçoit les conséquences de cette esthétique de la surprise : elle tend à substituer à une durée intérieure une suite d'actions extérieures frappantes mais opposées les unes aux autres, incohérentes souvent en elles-mêmes, et qui détruisent à la fois tous les aspects constructifs et progressifs du temps en mettant l'accent sur le côté mouvant des apparences et sur le règne de la fortune en ce « monde sublunaire », et toute unité dans le cœur des personnages, voués au « change » perpétuel, soit par les vicissitudes de leur propre cœur, soit à cause des capricieuses rencontres auxquelles ils sont soumis. De même cette esthétique, dépouillant le langage de sa vraie signification, s'abandonne au jeu des mots et au chatoiement des images. Selon la très juste formule de R. Garapon dans un récent article, « le poète ou l'auteur baroque est celui qui ne peut pas refuser à chaque mot, à chaque vers, à chaque scène qu'il écrit, toute la plénitude de son autonomie expressive, dût l'ensemble de la phrase, de la scène ou de l'œuvre en souffrir » (1).

Nous nous excusons de la longueur de ce développement, auquel manquent pourtant les illustrations souhaitables. Le lecteur voudra bien se reporter, pour y trouver de précises références, aux articles et aux ouvrages que nous indiquons en note (2). Il est temps de revenir à Corneille.

Presque tous les traits que nous avons énumérés se retrouvent dans son théâtre, particulièrement dans celui de ses jeunes années. La violence est constamment présente dans *Médée*, soit dans les imprécations de l'héroïne où elle convoque le Ciel et les Enfers pour l'assister dans une exemplaire vengeance, soit dans l'acte V où agonisent trois personnages. Elle était déjà en œuvre dans *Clitandre*, où les cadavres s'amoncelaient, où le sang coulait à flot, où une frêle jeune fille crevait les yeux d'un doux jeune homme qui était prêt à la violer. La magie règne dans *Médée* et dans l'*Illusion*. Le thème des premiers vers de la *Suivante* est celui de l'amant qui donne son aimée à son ami; le personnage d'Alidor, dans la *Place Royale*, renonce de même à sa passion parce qu'elle est trop vive, et remet son Angélique entre les mains d'un ami. La robe de Médée est sans effet sur Nise : Créon et Créuse sont rassurés et croient toutes les difficultés aplanies avec la magicienne; immédiatement après, Créuse ayant enfilé le fatal vêtement est saisie d'atroces douleurs et agonise à petit feu : brusque retournement de la situation, conforme à l'esthétique de la surprise. Tircis méprise l'amour, et s'éprend en un instant de la belle Mélite. Célidée est fortement éprise de Lysandre; brusquement, elle sent son amour décroître, et que son cœur a été touché par Dorimant. On annonce à Clindor qu'il va mourir : et aussitôt la porte de la prison s'ouvre et il se retrouve entre les bras de sa maîtresse; le même Clindor tombe assassiné au dernier acte : un changement à vue le fait apparaître bien vivant, et comptant avec les acteurs d'une troupe théâtrale la recette de la journée. Les scènes de folie d'Eraste, la succession, dans l'*Illusion*, des bravades et des frayeurs de Matamore, ou encore l'extraordinaire dernière scène du premier acte de *Clitandre*, où deux attentats se détruisent mutuellement par leur seule rencontre sont de parfaits exemples de la confusion baroque, et de l'heureuse incertitude qu'elle se plaît à entretenir dans l'esprit du spectateur.

Du baroque stylistique, *Clitandre* fournit les meilleurs exemples. L'apostrophe de Caliste au Soleil (I, 1), la personnification de la tempête et des éléments dans la bouche de Pymante

(1) XVII[e] *siècle*, n° 20, 1953, p. 260.

(2) En plus des ouvrages et articles signalés dans la bibliographie d'agrégation, on pourra consulter : le numéro de la *Revue des sciences humaines* consacré au baroque (juillet-décembre 1949); la mise au point de P. Kohler dans le *Cahier* n° 1 de l'*Association internationale des études françaises* (1951); et les ouvrages parfois aventurés, mais toujours intelligents et riches en suggestions, de J. Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953) et de I. Buffum (*Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven 1957).

(IV, 3) ou, aussitôt après, dans celle du Prince (IV, 4) constituent des descriptions baroques comparables à ce que Corneille pouvait lire chez un Théophile ou chez un certain Malherbe. On se rappelle les beaux vers de la dernière scène citée :

> **« L'haleine manque aux vents, et la force à l'orage,**
> **Les éclairs indignés d'être éteints par les eaux**
> **En ont tari la source et séché les ruisseaux... »**

Dans *Médée*, sans parler de la profusion des traits pittoresques et expressifs qui accompagnent toujours le rappel des exploits de Médée, nous retiendrons la somptueuse évocation de la robe de Médée :

> **« ...Jamais éclat pareil**
> **Ne sema dans la nuit les clartés du soleil;**
> **Les perles avec l'or confusément mêlées,**
> **Mille pierres de prix sur ses bords étalées,**
> **D'un mélange divin éblouissent les yeux. » (IV, 3)**

Le baroque des joyaux, la lutte ici décrite de la lumière avec l'ombre appartiennent au même registre que les descriptions les mieux venues de la *Solitude* ou du *Jardin* de *Sylvie*. Les contrastes de tons, nous les trouverons dans la première scène de *Mélite*, où le style galant d'Eraste est contrebattu par la gauloiserie de Tirsis; dans *Clitandre*, où le même Pymante que nous avons vu invoquer le cosmos en empruntant toutes les ressources du lyrisme sénéquien affecte bientôt après, pour dissimuler son identité, le simple langage d'un paysan; tout au long de l'*Illusion Comique*, enfin, où les disparates du style contribuent à la « monstruosité » de l'œuvre. Mais les exemples sont sans nombre du langage ingénieusement affecté où se plaisent les personnages de Corneille. On se reportera à la longue tirade de Rosidor, lorsqu'il voit sa Caliste évanouie (*Clitandre*, I, 7) : avec ces reproches aux baisers, qui lui redonnent la vie, au lieu de l'aider à exhaler son âme, ou la curieuse application faite aux âmes par le héros des principes de la physique élémentaire : il feint de croire que ce qu'il perd de vie, Caliste le recueille au fur et à mesure, comme s'il n'était pour tous deux qu'une certaine quantité d'âme. Dans la même pièce, on analysera les premiers vers du monologue de Clitandre en sa prison (III, 2), où il feint par exemple de croire que la prison réelle où il est enfermé est la même que la prison métaphorique où le retient son amour pour Caliste. Dans la *Place Royale*, Cléandre, croyant enlever Angélique de force, a enlevé Phylis. Il en devient immédiatement amoureux.

> **« Les traits que cette nuit il (*l'amour*) trempoit de vos larmes**
> **Ont triomphé d'un cœur invincible à vos charmes »,**

dit-il à Phylis : une pointe au premier vers, un paradoxe au second. Et d'enfiler ensuite, en treize vers, douze propositions paradoxales sur le thème du geôlier prisonnier (V, 1).

Ne nous y trompons pas cependant. Dans plusieurs Avis au lecteur, Corneille a prétendu, en faisant une exception pour *Clitandre* et naturellement pour *Médée*, user du langage « naïf » des « honnêtes gens », c'est-à-dire faire parler ses contemporains comme ils parlaient réellement, avec la seule transposition exigée par la scène et la forme poétique. Il n'avait pas tort. *Mélite*, comparée à la *Bague de l'Oubli* ou à l'*Hypocondriaque*, est d'une étonnante simplicité de style. Les dialogues croisés de la *Galerie du Palais* entre marchands et chalands ne sont pas remarquables seulement par la précision technique de leur vocabulaire, qui pourrait, comme il arrive ailleurs, constituer une sorte d'affectation à rebours. Un équilibre y est gardé, un ton y est respecté qui empêchent les propos des marchands de s'opposer trop crûment à ceux des nobles jeunes gens qui viennent à leur boutique. Dans les scènes de déclaration amoureuse au second acte de l'*Illusion*, l'amant rebuté Adraste exprime en une langue affectée un platonisme de pacotille, qui éveille les railleries d'Isabelle (II, 3). Avec quel naturel au contraire Clindor sait exprimer son amour (II, 5) ! Les galanteries recherchées sont volontiers expliquées et justifiées par Corneille. Dans *Mélite*, Cloris refuse de répondre au haut style de Philandre par un « babil affecté ». Elle attend en souriant et en le raillant avec esprit qu'il surmonte une timidité que ses périphrases expriment en la cachant, et lui demande ce baiser qu'elle brûle de lui accorder (I, 4). Dans la *Veuve*, on se moque par deux fois (I, 3 et 4) du style galant de Florame; mais Corneille justifie de plus la présence de ce style dans sa bouche :

> **« C'est un homme tout neuf : que voulez-vous qu'il fasse?**
> **Il dit ce qu'il a lu. »**

De même que la folie amoureuse d'Eraste constitue une explication au débordement de poésie infernale auquel il s'abandonne dans les derniers actes de *Mélite*, les seuls « mouvements égarés »

de Clitandre dans la scène citée plus haut expliquent qu'il se livre aux paralogismes que nous avons signalés :

> « Folles raisons d'amour, mouvements égarés,
> Qu'à vous suivre mes sens se trouvent préparés !
> Et que vous vous jouez d'un esprit en balance,
> Qui veut croire plutôt la même extravagance... » (III, 2)

On touche ici du doigt l'art exquis de Corneille à dépasser par l'appel au réalisme et au sens commun l'ingénieuse affectation qui faisait les beautés de la poésie de son époque, et constituait l'ornement obligé de la tragi-comédie.

Mais il faut aller plus loin. On a dit, et à juste titre, que les comédies de jeunesse de Corneille annonçaient d'étrange façon le théâtre de Marivaux. De fait, Corneille, comme Marivaux le fera pour les personnages et les subtilités d'intrigue de la comédie italienne, a substitué aux jeux souvent gratuits du baroque, ou leur a superposé, l'expression, réaliste malgré les apparences, des secrets et des caprices du cœur humain. Nous avons vu comment pouvaient se justifier, en quelque sorte de l'extérieur, les extravagances verbales d'un Eraste, d'un Philandre ou d'un Clitandre. Il arrive que l'ingéniosité verbale se justifie de l'intérieur, parce que le jeu des pointes disparaît au profit de l'*esprit*. Les propos à double entente, les « équivoques » de la *Veuve* ou de la *Suivante* prennent ainsi une signification humaine. Mais déjà, dans *Mélite*, le premier dialogue entre Mélite et Tirsis est à cet égard une parfaite réussite : la logique des sentiments y est développée avec une habileté que Corneille ne dépassera guère dans les comédies suivantes, la pudique ironie qui s'efforce de les cacher parvenant au contraire à les exprimer de façon plus touchante que toutes les déclarations directes (*Mélite*, II, 8).

Dans les thèmes que Corneille met en œuvre, comme dans les ressorts de l'intrigue qu'il utilise, on découvrirait sans peine le même effort pour dépasser l'incohérence baroque et l'utilisation de la surprise pour elle-même. Les intrigues sont toujours assez fortement construites et ménagées avec assez de raison pour que les surprises et les changements n'apparaissent pas seulement comme des jeux de la fortune (ce qui est presque toujours le cas chez Rotrou), mais prennent une signification psychologique ou morale : dans *Mélite*, les bâtisseurs d'intrigues et les amants légers sont punis par leurs propres armes. Dans la *Veuve*, la *Suivante*, la *Galerie du Palais* ou la *Place Royale*, Corneille, impeccablement, démontre que l'amour sincère doit toujours triompher, et refuse aux jeux de la coquetterie toute valeur positive. Malheur à qui, comme Célidée et surtout comme Alidor, badine avec l'amour, et prétend paraître autre qu'il n'est en effet. Malheur à ceux qui, comme Eraste et surtout comme Amarante, essaient par des ruses de forcer les sentiments de qui ne les aime pas. Les brusques changements des héros ne sont qu'apparence, et recouvrent une permanence de l'être secret — dût-elle être la permanence de la coquetterie et de l'indifférence. Si Tirsis tombe brusquement amoureux de Mélite après avoir fait serment de ne pas se lier à une femme qui n'aurait pour elle que sa beauté, il n'est pas pour autant méconnaissable après sa métamorphose : son caractère enjoué ne le quitte pas, mais s'épanouit seulement quand son cœur est pris : on le voit bien dans la dernière scène du premier acte où, conformément à ce que pouvaient laisser deviner ses propos de la scène première, il traduit ses sentiments en joyeuses voire assez gaillardes exclamations, un peu trop appuyées cependant pour que sa sœur ne devine pas qu'il a quelque raison particulière d'être en belle humeur. Le « change » de Célidée, dans la *Galerie du Palais*, n'est pas simple artifice d'intrigue : il est destiné à traduire les incertitudes sentimentales d'une toute jeune fille, qui ne sait plus exactement de quel côté son cœur s'envole. Pense-t-elle à Dorimant avec tendresse, le souvenir de Lysandre lui revient et l'empêche de s'abandonner à ses nouveaux sentiments :

> « Je vois mieux ce qu'il vaut lorsque je l'abandonne,
> Et déjà la grandeur de ma perte m'étonne ». (II, 7)

Incapable de se décider pour l'un ou pour l'autre, elle s'en remet aux résultats de l'épreuve des « dédains forcés » dont Hippolyte lui a malignement suggéré de faire l'essai sur le cœur de Lysandre. On songe irrésistiblement à la *Double Inconstance*. Il y aurait encore beaucoup à dire sur le « change » volontaire d'Alidor. Simple jeu de la part de Corneille, qui chercherait seulement à éveiller la surprise chez le spectateur en lui présentant une psychologie incohérente et paradoxale? Alidor est-il « l'amoureux extravagant », ou l'indulgente caricature de cet « honnête homme » évoqué dans la dédicace, et dont l'amour « doit toujours être volontaire »?

En fait, dans son désir de dépassement de soi, dans son rêve d'un amour libre et pourtant assuré de toujours durer, Alidor n'a que le tort de se tromper sur ses propres forces. Il ressemble en cela au personnage de Matamore, poète des exploits qu'il ne pourra jamais accomplir. Mais

il annonce aussi les plus « généreux » sacrifices de Rodrigue, d'Horace ou de Polyeucte, qui renoncent à leurs plus légitimes affections pour se conformer au rôle magnifique qu'ils se sentent appelés à jouer. L'incohérence et le paradoxe baroques se trouvent ainsi surmontés par une éthique de la grandeur dans le déchirement.

Les premières comédies de Corneille utilisent donc largement les traits et les thèmes de la littérature baroque. Mais au lieu de s'en servir comme de jeux de mots et d'entrelacements de thèmes gratuits, elles leur donnent une signification. Du respect des règles imposées ou proposées par les *doctes*, le poète avait tiré des effets de théâtre qui n'appartenaient qu'à lui, et concilié la loi des pédants et le plaisir du public. Des ressources que lui fournissaient la poésie et le théâtre baroques, seules capables de réussir auprès d'un public mal préparé encore sans doute à l'austérité de la dramaturgie racinienne, il se sert comme d'un tremplin paradoxal pour dire à l'homme quelque chose de l'homme. On peut étendre à l'ensemble de son œuvre de jeune homme ce qui frappe l'esprit à la lecture de l'*Illusion Comique* : derrière le manteau d'Arlequin enchanté des merveilles de la magie, des caprices du langage et des surprenantes métamorphoses des spectacles de la scène et des passions des personnages, se découvre un monde humblement vrai, où les jeunes filles ignorent si elles doivent écouter leur cœur ou leur mère, où les jeunes gens rêvent d'amoureuses conquêtes, de gloire ou de richesse, où les parents s'inquiètent des aventures et des caprices de leurs enfants, contre lesquels l'autorité ne sert de rien, mais dont l'attitude la plus compréhensive et la plus indulgente ne parvient pas, malgré le souvenir des jeunes années, à suivre tous les méandres. La société des « honnêtes gens » du XVII[e] siècle.

Jacques MOREL.

Le génie d'un style : rythme et sonorité dans les « Mémoires d'outre-tombe » (suite)*

Compte tenu de ces divers principes de méthode, j'ai cru pouvoir exposer les résultats de mon étude en deux parties dont la succession correspondait à un mouvement d'approfondissement.

J'ai d'abord réuni les aspects du rythme et de la sonorité que je considérais comme superficiels :

1° La présence — intermittente et rare — d'éléments métriques caractérisés, d'une périodicité accentuelle, d'isocolies, d'allitérations et d'homophonies, qui coïncide, dans les *Mémoires*, avec l'affleurement d'une prose d'ambition poétique. Ainsi en est-il dans les neuf phrases qui ouvrent la *Rêverie au Lido :*

1. *Il n'est sorti de la mer qu'une aurore ébauchée et sans sourire.*
2. La transformation des ténèbres en lumière, avec ses changeantes merveilles, son aphonie et sa mélodie, *ses étoiles éteintes tour à tour dans l'or et les roses du matin*, ne s'est point opérée.
3. Quatre ou cinq barques serraient le vent à la côte.
4. *Un grand vaisseau disparaissait à l'horizon.*
5. *Des mouettes posées, marquetaient en troupe la plage mouillée;*
6. *Quelques-unes volaient pesamment au-dessus de la houle du large.*
7. Le reflux *avait laissé le dessin de ses arceaux concentriques* sur la grève.
8. Le sable guirlandé *de fucus, était ridé par chaque flot, comme un front* sur lequel le temps a passé.
9. La lame déroulante *enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée* (1).

Eléments métriques caractérisés : phrase 4.
Isocolies : phrases 6, 9.

(*) Voir la première partie de cet article dans l'*Information littéraire*, n° 4, p. 139.
(1) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 402-403.

Périodicité accentuelle : phrases 1 (4.3.3.3.4), 4 (4.4.4.), 6 (3.3.3.3.3.3. ou 3.2.3.3.3.2.), 9 (3.4.3.4.).
Allitérations : phrases 1 (r), 2 (t), 5 (m, t, p), 7 (s), 8 (f).
Homophonies : phrases 1-2 (*mer, ténèbres, merveilles ; sourire, aphonie, mélodie* ; *ses étoiles éteintes tour à tour dans l'or et les roses du matin*), 5 (*des mouettes posées, marquetaient en troupe la plage mouillée*), 8-9 (*passé, abandonnée*), 9 (*La lame déroulante enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée.*).

La prose poétique des *Mémoires* représente dans l'art de Chateaubriand une survivance plutôt qu'une anticipation; elle ne se défend pas des procédés tout extérieurs par lesquels on avait tenté au XVIIIe siècle de faire passer la poésie dans la prose et que Chateaubriand avait repris lui-même dans ses traductions de poèmes ossianiques (1), dans *Atala* ou dans *Les Natchez.* Quand, plus tard, Baudelaire rêvera « le miracle d'une prose poétique (...) sans rythme et sans rime » il voudra dire une « prose poétique » définitivement oublieuse du vers, purifiée de tout résidu de versification.

2° Le groupement ternaire, qui témoigne de l'influence d'une rhétorique traditionnelle et dont l'obsession se manifeste dans les énumérations et accumulations (triades dans la proportion de 60 %), comme dans la structure de la phrase où il apparaît une fois sur quatre lorsque l'apodose est longue :

> En la contemplant,
> je croyais apercevoir dans Lucile toute mon enfance,
> qui me regardait derrière ses yeux un peu égarés.
>
> En traversant la nuit ces champs de bataille,
> je m'humilie devant ce Dieu des armées,
> qui porte le ciel à son bras comme un bouclier.
>
> Mais dans quelque coin que je me trouvasse,
> j'apercevais Hradschin et le Roi de France appuyé sur les fenêtres de ce château,
> comme un fantôme dominant toutes ces ombres (2).

C'est souvent pour dessiner, au moins oralement, une structure ternaire que Chateaubriand recourt à une ponctuation du type traditionnel :

> Et ces candidats à la souveraineté, *(ponctuation du manuscrit)*
> se pressaient aux pieds de Madame Récamier,
> comme si elle disposait des couronnes.
>
> Le sable guirlandé de fucus, *(ponctuation du manuscrit)*
> était ridé par chaque flot,
> comme un front sur lequel le temps a passé. (3)

3° Le rythme binaire qui caractérise le style polémique de Chateaubriand et qui, manifesté sous la forme de la répétition ou de l'opposition, souligné ou créé par la ponctuation dans des phrases raides et intenses, révèle un excès de tension et de calcul :

> *J'avais rugi* en me retirant des affaires; M. de Villèle *se coucha.*
>
> Ce vieillard libéral, qui, pour faire le *vivant*, se tenait raide comme un *mort.*
>
> *La dégradation du chef élu*, fait *sa force. (ponctuation du manuscrit)*
> selon lui ce qui *ferait vivre la royauté, tuerait le roi (ponctuation du manuscrit)* (4).

Chateaubriand polémiste tend à faire de ses paragraphes une succession de phrases brèves, statiques, que les répétitions binaires et les antithèses referment sur elles-mêmes :

> La vanité de M. de Talleyrand le pipa; il prit *son rôle* pour *son génie ;* il se crut *prophète* en *se trompant sur tout ;* son autorité n'avait aucune valeur en matière d'avenir; *il ne voyait pas en avant, il ne voyait qu'en arrière* (5).

L'aspect binaire du style de Chateaubriand est à son aspect ternaire ce que la rhétorique de Sénèque est à celle de Cicéron; ni l'un ni l'autre n'est lié à sa nature profonde. Sa phrase de combat rend un son déjà entendu, celui des formules à effet de La Bruyère ou de Montesquieu, fichées sur leurs deux termes.

---

(1) *Dargo, Duthona, Gaul* dans O. C. LADVOCAT, t. XXII, p. 15-76.
(2) *Mémoires d'outre-tombe*, II, 36; IV, 267; IV, 251.
(3) *Ibid.* III, 326; IV, 403.
(4) *Ibid.* III, 295; III, 607; IV, 517.
(5) *Ibid.* IV, 558.

4° Le rythme de la chute brève, enfin, qui caractérise aussi son style polémique; souligné ou créé par la ponctuation, plus fréquent dans les *Mémoires* que dans les œuvres antérieures, il correspond à la recherche du trait intense et expressif :

> Toutes les choses hardies que je m'étais promis de dire, toute la vaine et impitoyable philosophie dont je comptais armer mes discours, *me manqua.*
> Les arènes dont les gradins s'étaient offerts à mes regards chargés de cent mille spectateurs, *béaient désertes* (1).
> Honneur à la race humaine ! quelle belle chose, *c'est! (ponctuation du manuscrit)* (2).

Plus volontaire que spontané, il semble répondre — en particulier lorsqu'il coïncide avec l'expression de la lassitude et de la détresse — au désir qu'a l'écrivain de contrecarrer son rythme habituel :

> La mélodie qui s'éteint insensiblement dans le silence, la colombe prête à mettre la tête sous son aile, le rosier qui s'effeuille, *m'attirent* (3).
> Des pays enchantés où rien ne vous attend sont *arides.*
> On n'entendait plus qu'une voix au fond des flots, comme ces sons de l'harmonica, produits de l'eau et du cristal, *qui font mal* (4).

Mais il faut aller au-delà de ces aspects pour découvrir les éléments dont l'intime combinaison fait l'« accent » de Chateaubriand.

Son style donne une impression de sonorité volumineuse dont la source est d'abord dans l'ampleur de ses thèmes et de ses images. La tendance majeure de son imagination est le besoin de situer les objets, de se situer lui-même dans une immensité; toutefois ce qui l'obsède, c'est moins la grandeur même que l'absence de limites (5); ce qu'il s'acharne à figurer, c'est un Espace et un Temps sans frontières; d'où son habitude d'achever toute description sur des perspectives indéterminées, de représenter l'âme comme une expansion infinie de désirs; de là son recours constant aux grandes images du ciel, de la mer, du désert; sa prédilection pour les mots négatifs, pour ce qu'il appelle les « objets négatifs » (6), qui, suggérant le vide, dilatent l'étendue. Un homme seul, dans une immensité où il fait le vide pour mieux y constater sa solitude, telle est l'attitude de Chateaubriand; celle aussi qu'il prête à Dieu et où il dresse Napoléon (7); c'est René au sommet de l'Etna; c'est l'homme des *Mémoires d'outre-tombe* qui reste « seul de *son* temps » « avec le silence et la nuit » (8), qui ouvre sa dernière œuvre sur la perspective d'une mer s'étendant à perte de vue et qui la clôt sur celle de l'Éternité où il descend (*mer*, *Eternité*, double image dont la tombe du Grand-Bé fait un symbole unique). C'est ainsi qu'il se voit quand il écrit; à cette vision, obsession constante, thème générateur de toute son œuvre, comme le montre un ensemble de textes concordants, il accommode ce geste qu'est le langage; c'est elle qui communique à son style une emphase naturelle que, par un instinctif transfert du sens aux sons, on tend à ressentir comme volume sonore.

Pour les mêmes raisons, ses mots de prédilection *(éternel, éternité ; immensité, immense ; mer, océan, abîme, flots, nuages, vents, orages, tempêtes ; désert, déserté, abandonné ; solitude, solitaire, silence, mort, nuit ; souvenirs, songes, chimères.)* sont impressivement volumineux et sonores; ils signifient ou impliquent toujours dans leur contexte des images spatiales, une extension indéfinie.

On conçoit qu'un écrivain d'une imagination ainsi orientée élise instinctivement parmi les moyens stylistiques, sonores et rythmiques, ceux qui figurent physiquement ou suggèrent le volume. Il aime, autant que la périphrase (9), les mots polysyllabiques :

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 217; IV, 329.

(2) LEVAILLANT (M.), *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 127.

(3) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 549, et variante, p. 701.

(4) *Vie de Rancé*, édition critique, par Fernand LETESSIER, *Soc. des textes français modernes*, M. Didier, 1955, p. 152, 338.

(5) « Les pyramides me frappaient moins par leur grandeur que par le désert contre lequel elles étaient appliquées. » *Mémoires d'outre-tombe*, II, 241.

(6) *Génie du christianisme*, O.C. LADVOCAT, t. XII, p. 90; v. MOUROT (Jean), *Thèmes, mots et tours négatifs chez Chateaubriand, Le Français moderne*, 1954, p. 277-285.

(7) *Mémoires d'outre-tombe*, III, 115, IV, 604-605, II, 425.

(8) *Ibid.* IV, 533.

(9) Pour les seuls *Mémoires*, la liste des périphrases serait longue : « la cité insulaire » (= Saint-Malo), I, 45; « cette compagne de la couche du voyageur » (= la lune), I, 301; « l'homme des visions » (= Saint-Martin), II, 59; « la Circassienne du Nord » (= Moscou), II, 437; « la fille des trônes » (= Duchesse de Cumberland), III, 68; « la fille du pays de Desdémone et de Juliette » (= Charlotte Ives), III, 128; « le fragile insecte des bergeries » (= l'araignée), IV, 310; « voyage commencé au port de Desdémone (= Venise) et fini au pays de Chimène » (= Espagne), IV, 406; etc. Ce penchant toujours vivace est révélateur.

Lorsque Mirabeau fixa ses regards sur un jeune muet, eut-il un *pressentiment* de mes *futuritions?*
des obélisques (...) *remémoratifs* de la vie *indestructible* du vainqueur. (1)

les tours substantifs *(temple de silence et de solitude, existences de néant, pensées de poussière)* (2), les cascades de substantifs :

ses limites changeaient avec la crue ou la décroissance des marées de nos victoires.
il put y voir la glacière dans les souterrains du palais d'une autre lignée de pontifes. (3)

La progressivité, image rythmique du volume en extension, est une loi de sa prose à tous les niveaux, à l'intérieur des paragraphes, des phrases et des groupes élémentaires :

Le Titien a peint sa mère;
vieille matrone du peuple, crasseuse et laide :
l'orgueil de l'artiste se fait sentir dans l'exagération des années et de la misère de cette femme.

Venise est là,
assise sur le rivage de la mer,
comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour.

la lame — déroulante
enchaînait — ses festons blancs
à la rive — abandonnée (4).

Il la réalise aux fins de phrases par une clausule typique qu'on trouve à toutes les époques de son œuvre, de l'*Essai sur les révolutions* à *Rancé* et aux *Mémoires* : substantif monosyllabique + épithète ou complément polysyllabique :

qu'il gravisse la colline, d'où l'on découvre d'un côté de riches campagnes, de l'autre le soleil levant sur des *mers étincelantes. (Essai sur les révolutions).*

le désert fit silence et les forêts muettes demeurèrent dans un *calme universel. (Atala).*

une troupe de canards sauvages, tous rangés à la file, traverse en silence un *ciel mélancolique. (Génie du Christianisme).*

Partout les salles étaient détendues et l'araignée filait sa toile dans les *couches abandonnées. (René).*

On croit entendre se refermer les portes d'un *temple abandonné. (Vie de Rancé).*

J'écoutais les bruits qui sortent des *lieux infréquentés.* (*Mém.* I, 128.)

Je jette un regard attendri sur ces livres qui renferment mes *heures immémorées.* (*Ibid.*, I, 531). (5)

De même, il tend à laisser prédominer — non sans parfois résister par ses corrections à ce penchant trop tyrannique — cet autre symbole de l'extension et du prolongement que sont les finales consonantiques. Ces désinences ont une valeur « ouvrante », qui contraste avec la matité conclusive des finales vocaliques; et les phrases à la clausule desquelles elles sonnent — particulièrement dans le cas des consonnes continues — semblent aller au-delà de leur fin. Dans les *Mémoires*, 65 % des phrases à apodose longue s'achèvent sur ces désinences; dans certains paragraphes, leur proportion est de plus de 83 % à la fin des protases, et de 100 % à la fin des phrases. On n'a que l'embarras du choix pour citer des exemples où des consonnes continues sonnent non seulement à la fin de la protase et de l'apodose :

l'heure viendra que l'obélisque du désert, retrouvera sur la place des meurtres le silence et la solitude de Luxor.

mais à la fin de la plupart des groupes rythmiques et des mots importants :

J'ai encore assez de sève pour reproduire la primeur de mes songes, assez de flamme pour renouer mes liaisons avec la créature imaginaire de mes désirs. (6)

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, I, 229, II, 677. Les corrections le montrent préférant *multitude* à *foule*, *solennités* à *fêtes*, *tribulations de l'existence* à *misères de la vie*, *anachorètes* à *ermites*. Ses néologismes et ses archaïsmes les plus remarquables, ses « négatifs » favoris sont des mots longs (*compatissance*, *émerveillable*, *ensanglantement*, *exorbitance*, *intumescence*, *susurration*, *unisonance*, *inretrouvable*, *irréméable*, *infréquenté*, *immémoré*, *immémorable*, etc.).

(2) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 126; II, 545.

(3) *Ibid.* II, 375, 399.

(4) *Ibid.* IV, 346, 337, 403.

(5) Autres exemples dans les *Mémoires : songe immémorable*, I, 384; *mers inexplorées*, I, 514; *sables étincelants de ces déserts*, II, 363; *lieux abandonnés*, III, 479; *siècles immémorés*, IV, 188, etc.

(6) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 573; III, 548-549.

Les mots favoris de Chateaubriand, et notamment ceux qui sont impressivement volumineux, ont pour la plupart comme désinence une consonne articulée et presque toujours une continue *(solitude, solitaire, désert, ombre, ténèbres, silence, mort, tombe, mer, abîme, orages, tempêtes, mémoire, souvenir, fantôme, chimère, songe, désir, avenir, malheur.)* :

> Mais cet Eden fuit devant nos canots, naturelle image de ces *chimères* qui se retirent devant nos *désirs* (1).

Tous ces faits ont ceci de spécifique, dans le cas de Chateaubriand, qu'ils sont liés à la nature de son imagination; extension, élargissement, prolongement du mouvement et des sons, ils apparaissent comme la réalisation motrice des images et des attitudes qui composent fondamentalement son univers littéraire.

Dans ce vaste bruissement, où le dépaysement de l'oreille par des mots rares et des noms propres entre pour une part faible, mais caractéristique (2), il fait sonner avec une évidente prédilection, en multipliant leurs rencontres, les timbres vocaliques *é-è*; le nombre des exemples, l'examen des repentirs démontrent une préférence instinctive et excluent l'idée d'un hasard; le témoignage des corrections, l'importance de la place qu'occupent dans le contexte les passages où sont prodigués ces timbres excluent l'hypothèse de la négligence :

> A l'aspect de ces jardins *abandonnés*,
> de ces chambres *déshabitées*,
> de ces galeries fanées par les *fêtes*,
> de ces salles où les chants et la musique avaient *cessé*,
> Napoléon pouvait repasser sur sa *carrière*.
>
> Vous *renaîtrez, œillet de poète*, qui *reposez* sur ma table, auprès de ce *papier*, et dont j'ai recueilli la petite fleur *attardée* parmi les *bruyères*; mais nous ne revivrons pas avec la *solitaire parfumée* qui m'a *distrait*. (3)

C'est là un des éléments subtils, mais non douteux, qui, par leur constance, sinon par leur extrême fréquence, font « l'accent » de Chateaubriand; il en est un autre, plus net et plus fréquent : ses mots favoris sonnent aux endroits de la phrase où leur pouvoir est le plus efficace, à l'*acmè* et à la finale, aux arêtes de la ligne mélodique :

> Il me semble que j'ai doublé le cap des *tempêtes* //
> et pénétré dans une région de paix et de *silence*.
>
> Et moi, spectateur assis dans une salle *vide*, loges *désertées*, lumières *éteintes*, je reste seul de mon temps, avec le rideau baissé devant le *silence et la nuit*. (4)

Les mots - clés de Chateaubriand révèlent une imagination éprise d'indéterminé; or ces mots sans limites, qui suggèrent l'extension et le prolongement, sont ceux qui délimitent le contour de la phrase; disposés aux temps forts, ils la scandent; avec des images indécises, ils créent la certitude du rythme; la marque propre de l'écrivain est dans ce contraste.

Enfin son style se reconnaît à une forme de mouvement décelable dès sa première œuvre et qui continue de caractériser la prose des *Mémoires d'outre-tombe*; elle est son rythme instinctif; plutôt que dans les ensembles ou dans les groupements élémentaires, c'est dans la phrase, dans sa ligne et sa structure, qu'on peut la définir. La phrase-type de Chateaubriand se carac-

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, I, 330-331.

(2) Très souvent, les mots rares se trouvent pris dans un réseau d'allitérations et d'assonances qui reproduisent leurs dominantes sonores, comme s'ils avaient été choisis pour constituer ce réseau ou pour le compléter : « la molle intumescence des vagues » (*Mémoires d'outre-tombe*, I, 61); « comme des orangers et des fleurs dans les pures effluences de leur feuille et de leur calice » (*Ibid.*, I, 333). Il en est de même pour les noms francisés évocateurs de l'Orient, de la Grèce, de l'Italie et des souvenirs antiques : « J'ai passé à Corinthe ; les débris du temple des courtisanes étaient dispersés sur les cendres de Glycère; mais la fontaine Pyrène, née des pleurs d'une nymphe coulait encore parmi les lauriers roses, ou volait au temps des Muses, le cheval Pégase ». (*Ibid.*, IV, 276).

(3) *Mémoires d'outre-tombe*, II, 632, 181. C'est la « couleur » vocalique de phrases souvent citées de l'œuvre antérieure de Chateaubriand : « ... et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. » (*Atala*); « ... se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires » (*Essai sur les révolutions* et *Génie du Christianisme*). « Une brise embaumée que cette reine des nuits amenait de l'Orient avec elle semblait la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine » (*Génie du Christ*); « Elles sont là solitaires entre la mer, la terre et le ciel » (*Les Martyrs*); « L'herbe était encore couverte de rosée, le vent sortait des forêts tout parfumé. » (*Voyage en Amérique*), etc.

(4) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 10, 533.

térise par la brièveté de l'élan et la longueur du repos, par un déséquilibre prononcé entre la protase et l'apodose :

> Appendue aux cordes de l'instrument, //
> elle promenait deux mains pâles et amaigries sur l'un et l'autre côté du réseau sonore,
> dont elle tirait des sons affaiblis, semblables aux voix lointaines et indéfinissables de la mort. (1)

Cf. : Mais au loin, par intervalles, //
On entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara,
qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires. *(Essai sur les révol.)*

Que cette ligne de phrase ait un caractère privilégié, c'est ce que montre sa fréquence insolite; (2) c'est ce que prouvent et la ponctuation manuscrite qui crée cette ligne :

> Un débris de tour, //
> témoigne d'un autre temps, comme la nature accuse ici des siècles immémorés. (3)

et les corrections qui la restituent :

1° *Rédaction*	*Correction*
Rome, en ce moment plus solitaire que jamais, // portait le deuil de veuve.	Plus solitaire que jamais, // Rome en ce moment portait le deuil de veuve. (4)

et la prédilection de l'écrivain pour des types syntaxiques qui la déterminent; antéposition d'un élément bref confondu avec la protase :

> de ce songe //
> il ne reste que la pluie, le vent, et moi, songe sans fin, éternel orage.

prolongement de l'apodose par une relative, une comparative, une temporelle en position finale :

> Les grèves abandonnées du flux //
> m'offraient l'image de ces espaces désolés
> que les illusions laissent autour de nous lorsqu'elles se retirent.
>
> Le sable guirlandé de fucus,//
> était ridé par chaque flot,
> comme un front sur lequel le temps a passé.
>
> Si les combats avaient lieu à l'aube, //
> il arrivait que l'hymne de l'alouette succédait au bruit de la mousqueterie,
> tandis que les canons qui ne tiraient plus nous regardaient silencieusement par les embrasures (5).

Et chaque fois que l'auteur des *Mémoires* aborde un des thèmes qui émeuvent son imagination (infini de l'espace et du temps — désert, silence, mort, nuit — déclin, vieillissement — image de la Femme, grâce et volupté associées à l'idée de destruction et de néant), c'est presque toujours dans une phrase de cette ligne, élan bref et longue retombée, que ce thème reçoit sa pleine formulation. Ainsi dans un paragraphe où il évoque Mme de Genlis, « l'antique sibylle » :

1. elle n'attendait personne;
2. elle était vêtue d'une robe noire;
3. ses cheveux blancs offusquaient son visage;
4. elle tenait une harpe entre ses genoux et sa tête était abattue sur sa poitrine.
5. *Appendue aux cordes de l'instrument, //*
   elle promenait deux mains pâles et amaigries sur l'un et l'autre côté du réseau sonore,
   dont elle tirait des sons affaiblis, semblables aux voix lointaines et indéfinissables de la mort (6).

Si, pour caractériser le rythme et la sonorité de cette dernière phrase, on ne notait que la division ternaire de sa syntaxe et les homophonies qui la scandent (amaigries, affaiblis, sonore, mort), on ne saisirait que des formes vides, anonymes. L' « accent » de l'écrivain y est reconnaissable à un accord, réalisé ici comme dans une multitude de cas semblables et partout dans son œuvre, entre un thème qui signifie extension, prolongement et un type de phrase qui est lui-

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, III, 338.

(2) Dans les *Mémoires*, sur plus de trois mille exemples représentant les trois cas-limites, à savoir des phrases équilibrées et circonflexes, des phrases à protase longue et à apodose très brève, des phrases à protase très brève et à apodose longue, la proportion de ces dernières est de 81 %.

(3) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 118.

(4) Levaillant (M.), *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 51-52, 172-173.

(5) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 116; I, 137-138; IV, 403; I, 404.

(6) *Ibid.* III, 338.

même extension, prolongement : *crescendo* de la protase à l'apodose, *crescendo* de tous les membres syntaxiques, *crescendo* de la clausule à partir d'un monosyllabe, prolongement de la désinence consonantique d'un mot-clé en position finale. Au-delà d'une réussite esthétique occasionnelle, il y a ici une symbolique personnelle et permanente du mouvement verbal et des sons, une correspondance organique entre un des thèmes-clés de l'écrivain et sa réalisation « verbo-motrice ». Il en est du type de phrase privilégié comme de la plupart des éléments personnels déjà étudiés. Le rythme et la sonorité de la prose de Chateaubriand ont leur source et leur définition dans l'imagination même de l'écrivain.

***

Autre imagination, autre rythme, autre sonorité, autre « accent ». Dans cette phrase de Nerval :

> **A mesure qu'elle chantait //,**
> **l'ombre descendait des grands arbres, /**
> **et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif.**
> ***(Sylvie)***

on retrouve — si l'on s'en tient à la ligne du mouvement et à la structure grammaticale qui l'assure — des aspects qui paraissaient caractéristiques chez Chateaubriand; et pourtant on ne peut s'y méprendre; cette phrase ne sonne pas « Chateaubriand »; malgré l'élargissement que réalise sa structure — progressivité de la protase à l'apodose, des membres syntaxiques, de la clausule —, elle garde quelque chose de contenu, sinon d'étouffé. C'est que l'image et le rythme ne s'y développent pas dans le même sens; un élargissement s'esquisse d'abord :

> **A mesure qu'elle chantait,**
> **l'ombre descendait des grands arbres,**

mais ensuite l'image se rétrécit; la lumière de la lune se concentre sur la chanteuse; et rien n'est plus offert à l'imagination au-delà du « cercle attentif » qui la cerne. Chez Chateaubriand, la perspective lunaire serait divergente :

> **La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, //**
> **et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. *(Atala).***
>
> **La lune en se levant //**
> **répandit sa clarté douteuse dans les sanctuaires abandonnés et dans les parvis déserts de l'Alhambra.**
> ***(Abencerage)***

« Les grands écrivains », disait Lamennais, « ont, comme les grands compositeurs, chacun leur caractère, et, pour ainsi parler, leur forme harmonique qu'on reconnaît immédiatement » (1). Si la *forme harmonique* qui permet de reconnaître l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* et d'*Atala* dans celui des *Mémoires d'outre-tombe* est, pour la sonorité, un accord entre l'impression de volume que produisent physiquement les sons et les tendances d'une imagination éprise de représentations « volumineuses », elle est aussi, pour le rythme, un accord entre un type de phrase, une ordonnance des mots et des membres qui marquent physiquement un élargissement et les thèmes majeurs d'une imagination qui tend sans cesse à figurer ou à suggérer l'élargissement. Cet accord n'existe pas dans la phrase de Nerval; mais si, sans modifier son début ni l'essentiel de sa structure, on l'achevait sur la suggestion d'un espace indéterminé par l'adjonction de mots signifiant à la fois l'absence et l'étendue; si l'un de ces mots était le dernier, et qu'accolé à un substantif monosyllabique, il fût assez volumineux pour reproduire dans la clausule le *crescendo* de l'ensemble, on aurait une de ces phrases dont il y a tant d'exemples dans les *Mémoires* et dans toute l'œuvre de Chateaubriand :

> **A mesure qu'elle chantait, //**
> **l'ombre descendait des grands arbres,**
> **et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif et confondu dans le silence du parc abandonné.**

Au lieu de la flûte nervalienne, c'est la pédale d'orgue : sonorité de Chateaubriand, sa voix; au lieu d'un mouvement retenu, c'est l'extension simultanée de l'image et du flot verbal : rythme personnel de Chateaubriand, son geste.

Jean MOUROT.

(1) *Œuvres complètes*, Paris, Daubrée et Cailleux, 1836-1837, t. III, p. 462.

Le mouvement poétique de 1895 à 1914

A propos des *Souvenirs et Confidences d'un Écrivain* de Jules Romains, dont les premières pages évoquent la vie littéraire au début de ce siècle, Émile Henriot formulait naguère ce vœu :

« L'époque devrait être étudiée à fond, sous tous ses aspects, dans quelque thèse pour le doctorat en Sorbonne. »

Et il ajoutait :

« Elle est assez loin pour avoir pris ses perspectives; assez proche encore pour avoir gardé des témoins capables d'informer et d'éclairer le narrateur et de contrôler ses renseignements. »

Ces perspectives, en ce qui concerne l'évolution poétique, ne se sont que lentement dégagées. On ne s'étonnera pas que l'*Histoire contemporaine des Lettres françaises* publiée par Florian-Parmentier dès 1914 en soit dépourvue et se réduise à une longue suite de noms, d'écoles et de manifestes : l'auteur manquait trop de recul pour ne pas se perdre dans les broussailles de la forêt. Mais les critiques et les historiens qui, par la suite, se sont intéressés à la poésie des années 1895-1914 ne l'ont généralement fait que par référence à un ensemble plus vaste auquel ils la rattachaient. Tantôt on n'y a vu que l'aboutissement du symbolisme. Ainsi Guy Michaud, pour qui le début du XXe siècle est l'âge des *grandes synthèses* symbolistes : poésie pure de Valéry, poésie cosmique de Verhaeren et surtout Claudel, « synthèse de l'absolu et de la vie » chez Proust, Péguy, Milosz. Ou Albérès, considérant que « la véritable génération symboliste » est celle de Claudel, Valéry, Giraudoux, Proust. Tantôt au contraire cette période n'a paru digne d'attention qu'au regard d'un avenir dont elle semblait porter les prémices : débuts de la *N.R.F.* ou premières manifestations d'une avant-garde qui ouvre la voie au surréalisme. Dans un cas comme dans l'autre, la vision est incomplète et l'on en vient, faute de perspectives propres, à ne s'attacher qu'à quelques grands écrivains qui semblent avoir poursuivi dans leur temps un accomplissement solitaire et n'avoir été reconnus que par la postérité (1).

Cependant, à la charnière du XIXe et du XXe siècles, entre le symbolisme et le surréalisme, au seuil d'une civilisation nouvelle qu'elle ne fait encore qu'entrevoir, cette période possède une originalité certaine que révèle, sous la diversité des œuvres et l'inégalité des réussites, la constante des préoccupations et des aspirations. Plusieurs, parmi les écrivains qui eurent vingt ans aux environs de 1900, en avaient déjà fait la remarque : Edmond Jaloux, par exemple, qui a souvent souhaité qu'on fût plus juste à l'égard des *hommes de* 1900, génération doublement sacrifiée, selon lui, par la guerre et par la destinée littéraire; Eugène Montfort aussi qui, dans *Vingt-Cinq Ans de Littérature*, ouvrage collectif publié en 1927 sous sa direction, prétendait rendre son vrai visage au quart de siècle 1895-1920. Sans doute des témoignages de ce genre n'étaient-ils pas toujours purs de toute intention apologétique ou polémique, notamment dans le cas de Montfort. Mais leur protestation n'était pas sans raison et notre éloignement nous permet aujourd'hui de faire la part de la petite histoire et de discerner les lignes de force autour desquelles s'organise le mouvement poétique de 1895 à 1914.

***

(1) Au contraire, l'ouvrage aujourd'hui classique de Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, tout en embrassant une période plus vaste, nous semble donner une juste vue de ces vingt années.

N.D.L.R. — Michel DÉCAUDIN présente ici la thèse principale qu'il a soutenue le 10 mai 1958 devant la Sorbonne et qu'il vient de publier chez Privat sous le titre : *La Crise des Valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française*, 1895-1914. Sa thèse complémentaire, *Le Dossier d'* « *Alcools* », édition annotée des préoriginales du recueil d'Apollinaire et de documents qui s'y rapportent, a paru chez Droz-Minard (1960).

C'est en effet à partir de 1895 qu'un vent nouveau souffle sur la poésie française. Dans les années précédentes, la rupture de René Ghil avec Mallarmé, la fondation même de l'école romane par un Moréas prompt à brûler ceux qui le célébraient quelques semaines plus tôt, n'avaient été, à tout prendre, que des révolutions de palais qui ne mettaient pas en cause les



Une réunion d'écrivains au *Mercure de France* en 1905.
De gauche à droite : debout, Robert Scheffer, Paul Morisse, M. Collière, Pierre Quillard, A.-Ferdinand Herold, Alfred Jarry, Raynal, Henri Mazel, André Salmon, Apollinaire, Ch.-H. Hirsch, Pierre Villetard, Jean de Gourmont, Laurent Tailhade, Alfred Vallette; assis, Ernest Gaubert, Georges Polti, Dauriac, G. Danville, Paul Fort (1).

valeurs essentielles du symbolisme. Au contraire, le débat est ouvert lorsque dans les premiers jours de 1895, Adolphe Retté s'en prend à ses amis de la veille et au maître Mallarmé, pour prôner une poésie de la nature et de la simplicité. A cet éclat viennent s'ajouter le réveil de la province, hostile aux modes parisiennes, l'exemple des symbolistes belges qui, avec Verhaeren, évoluaient vers une inspiration plus ouverte aux réalités du monde contemporain, le renouveau de la littérature sociale, la découverte de Nietzsche, les tendances de plusieurs jeunes poètes. Ce n'est pas seulement le groupe du *Banquet*, avec Fernand Gregh et Marcel Proust, auteur en 1896 d'un article *contre l'obscurité* auquel Mallarmé ne dédaigna pas de répondre, ni celui des jeunes naturistes, Maurice Le Blond et Saint-Georges de Bouhélier, qui se dégagent rapidement de l'idéalisme un peu confus de leurs premiers écrits. C'est aussi un Francis Jammes, un Paul Fort, un Gide, déjà sur le chemin des *Nourritures terrestres*. Si le jeune Barrès, en 1888, supportait mal de vivre *sous l'œil des barbares*, le jeune Charles-Louis Philippe, moins de dix ans plus tard, les invoque et s'écrie : « Maintenant, il faut être barbare ! » Et tandis que Samain se plaît encore à rêver *au jardin de l'infante*, Fernand Gregh chante *la maison de l'enfance* et ses propres souvenirs. A l'esthétique symboliste, à l'idéalisme, aux cloisons étanches dressées entre la Vie et l'Art répondent désormais la ferveur sensuelle de Gide, la simplicité de Jammes, le lyrisme de Maurice Magre, héritier du romantisme social, le naturisme extasié de Bouhélier... Un rapprochement était-il possible entre ces formes nouvelles de la sensibilité poétique? On put croire à la fin de 1896

(1) Les deux clichés illustrant cet article nous ont été obligeamment prêtés par les Éditions Privat, qui en ont autorisé la reproduction.



A l'Abbaye.

De gauche à droite : Charles Vildrac, Georges Duhamel, René Arcos, Berthold Mahn, D'Otémar, Gleizes, Henri-Martin Barzun, Alexandre Mercereau.

qu'il se ferait autour du naturisme. Mais des divergences, attisées par de violentes polémiques, ne tardèrent pas à se manifester, opposant les groupes les uns aux autres, tenant à l'écart des symbolistes qui, comme Stuart Merrill ou Vielé-Griffin, n'étaient pas très éloignés de leurs cadets. 1898 consacre le succès de l'idée naturiste et l'échec de l'école naturiste; des œuvres comme *La Chanson des Hommes* de Maurice Magre, *De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir* de Francis Jammes, *Le Cœur solitaire* de Charles Guérin dessinent le contour d'une poésie qui, oratoire ou élégiaque, d'inspiration sociale ou intime, se préoccupe plus d'être sincère que d'être artiste.

A cette première étape fait suite une période confuse de cinq ans. De 1899 à 1903, ce ne sont qu'agitations stériles, discussions théoriques et, selon le mot de Remy de Gourmont, *préfaces de Cromwell sans Cromwell.* Naturistes, humanistes, groupes provinciaux, poètes de l'École française, dissidents de partout composent une *koinè* doctrinale, où chacun croit posséder le secret d'une *renaissance.* On ne cesse de mettre le symbolisme en accusation, d'élaborer des systèmes qu'aucune œuvre ne vient confirmer. Assurément, tout n'est pas ridicule, ou négligeable, chez ces *hommes de* 1900 : le culte de la vie, le sens de la beauté quotidienne, la morale de l'énergie, l'optimisme, le panthéisme qui les animent auraient pu nourrir une inspiration généreuse et féconde. Mais le poète capable d'exprimer son temps en le dominant ne s'est pas trouvé parmi eux. L'accent nouveau de 1900, c'est la brusque efflorescence du lyrisme féminin, alors relevée avec surprise par tous les critiques, qui l'apporte : Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien, Marie Dauguet, indifférentes aux formules et aux écoles, ont étonné leurs contemporains par la sincérité et l'émotion d'une poésie qui semblait dégagée de tout artifice.

Tout le monde, en 1904, constate que la littérature est dans un état morne et léthargique. Des enquêtes comme celles de Georges Casella et Ernest Gaubert ou Georges Le Cardonnel et Charles Vellay n'apportent aucune révélation. Cependant, les années 1904-1907 seront la plaque tournante de l'époque. A *L'Ermitage*, où l'influence de Gide est grande, à *L'Occident* de Mithouard se développe l'élaboration d'un *classicisme moderne* qui concilierait l'art et la vie, la tradition française et le symbolisme, tous les antagonismes de 1895-1900; nouvelles venues, *Les Marges* de Montfort et *Antée*, fondée par les Belges Henri Vandeputte et Christian Beck, expriment des préoccupations analogues. Ces différentes revues s'accordent à reconnaître en Claudel le grand poète dont l'œuvre répond à leurs vœux. D'autre part, une relève du symbolisme s'opère. Jean Royère, qui bientôt fondera *La Phalange*, s'affirme comme un disciple rigoureux de Mallarmé; Tancrède de Visan rapproche l'esthétique symboliste de la philosophie de Bergson, Robert de Souza dit leur fait à ceux qui, depuis dix ans, annoncent la mort du symbolisme. Par le truchement de la revue *Vers et Prose* fondée par Paul Fort, on peut penser que le symbolisme se prolongera dans une génération nouvelle.

Mais cette génération nouvelle, s'il est vrai qu'elle est dégagée des polémiques antérieures et considère le symbolisme avec plus de sérénité, n'est pas soucieuse de revenir au passé. Autour de l'Abbaye se rassemblent des artistes qui pensent que l'homme d'aujourd'hui, au savoir élargi, au pouvoir augmenté, est riche d'une force poétique inexprimée : les uns voudront faire l'épopée de l'humanité conquérante, la *tragédie des espaces ;* les autres élargiront aux sentiments collectifs les émotions de l'homme seul et développeront avec Jules Romains les thèmes unanimistes. De leur côté, Apollinaire, fondateur de l'éphémère *Festin d'Escope*, André Salmon, Max Jacob expérimentent à la lumière des leçons de Jarry et de leurs amis peintres les sortilèges de l'image pure et de la fantaisie créatrice, les féeries du quotidien et de l'insolite.

L'*heure des trêves* semble avoir sonné en 1908 et ouvrir une nouvelle période qui s'achève en 1911. Dans l'espace de quelques mois apparaît une nuée de revues nouvelles, tandis que *L'Ermitage*, *Antée*, *Les Marges* ont successivement disparu. Toutes proclament les vertus de l'éclectisme et de la sincérité — c'est le temps où, non content d'être sincère, le poète prétend être *sincériste*. On se réclame de l'art contre la doctrine. Si le rapprochement entre Montfort et l'ancienne équipe de *L'Ermitage* échoue après le premier numéro malheureux de la *Nouvelle Revue française*, en revanche, *Nouvelle Revue française* et *Marges* reconstituées, néo-classiques maurrassiens, unanimistes s'observent avec bienveillance. Nouvel ordre classique, classicisme moderne, n'est-ce pas ce que tous désiraient? Et Claudel, grand poète de la *Nouvelle Revue française*, n'était-il pas admiré pour son lyrisme cosmique par Jules Romains et Duhamel, respecté par les néo-classiques à cause de son traditionalisme catholique (qui, selon eux, devrait le ramener à un traditionalisme poétique)? Quant à *La Phalange*, elle avait accueilli Jules Romains, Apollinaire (qui, d'ailleurs, en 1908, se rapprochent l'un de l'autre), et certains de ses collaborateurs, Vielé-Griffin par exemple, sont des amis de la *Nouvelle Revue française*. Mais, dès la fin de 1909, sur cette même question du contenu et de la forme d'un nouveau classicisme, rebondit un débat qui, jusqu'en 1914, durcira les positions de chacun.

En 1908 encore paraissent *La Vie unanime* de Jules Romains, les *Poèmes* attribués par Valery Larbaud à « un riche amateur », le *Walt Whitman* de Bazalgette, bientôt suivi d'une traduction de *Feuilles d'Herbe*, une réédition des *Visages de la Vie* de Verhaeren. Ce sont les signes les plus remarquables d'une aspiration à la *possession du monde*, d'une adhésion au réel (« O vie réelle, sans art et sans métaphores, sois à moi ! » s'écrie Valery Larbaud) qui prolongent et approfondissent, surtout grâce à la création d'un langage poétique neuf, les intuitions des naturistes ou des poètes sociaux de 1900; on assiste d'ailleurs alors à un bref retour de flamme naturiste.

Enfin, pendant les dernières années de l'avant-guerre, de 1912 à 1914, apparaissent auprès de celles que nous venons de décrire d'autres tendances. En face du nationalisme littéraire de l'extrême-droite, un art révolutionnaire, voire *prolétarien*, cherche à se définir. D'autre part, la poésie fantaisiste de Toulet, Carco, Vérane, Pellerin, propose ses sourires ambigus, ses *chansons aigres-douces*, ses irrégularités savamment contrôlées, toutes les séductions d'un enjouement désabusé. Et, sous ses formes diverses, une avant-garde divisée en nombreux groupes rivaux, simultanéistes, dramatistes, paroxystes, orphistes, et même cérébristes..., particulièrement influencée par l'exemple de la peinture cubiste et futuriste, s'essaie avec Apollinaire et Cendrars, non sans quelques fausses notes, à « décharger tous les sons et commencer la nouvelle harmonie ».

La situation de la poésie en 1914 est des plus brillantes. L'esprit fantaisiste, les options révolutionnaires, les aventures de l'avant-garde sont, auprès du développement de la *Nouvelle Revue française*, du mouvement néo-classique, de l'unanimisme, les témoignages de sa fécondité

et de sa diversité. Le rayonnement de Claudel, la montée de Léon-Paul Fargue ou de Saint-John-Perse, la publication d'*Alcools*, des *Pâques*, d'*Eve* l'illustrent d'un rare éclat. S'il n'y a plus depuis longtemps d'école symboliste, le culte de Verlaine, une connaissance renouvelée de Rimbaud, de Mallarmé, de Villiers de l'Isle-Adam sont le signe d'une révision des valeurs symbolistes, épurées des excès et des fantaisies de la mode.

La guerre brisera ce mouvement. Rares sans doute sont ceux qui, comme Apollinaire, ont compris le 2 août 1914 qu'ils entraient *dans une époque nouvelle*. Dès 1916 cependant s'affirme une autre génération, qui ira à Apollinaire comme on allait en 1890 à Verlaine : c'est celle de Reverdy, de Breton, d'Aragon, de Cocteau aussi, qui a renié ses premières réussites mondaines, ce sera bientôt Dada, puis le surréalisme.

***

Ainsi ces vingt années sont dominées par le problème des rapports de l'art et de la vie. Pour les symbolistes, l'art était la valeur suprême, la forme esthétique de l'idéalisme; il n'avait pas à connaître des circonstances de la vie pratique. Pour les surréalistes, l'art n'est pas autre chose que la manifestation de la vie, dans ce qu'elle a de plus profond et de plus authentique. De 1895 à 1914, la conciliation entre ces deux termes est toujours en cause, non leur opposition ou le refus de l'un d'entre eux. Chanter « l'immense octave de la création », être le « rassembleur de la terre de Dieu », comme Claudel, voir avec Péguy dans la poésie « toutes les forces de la création, toutes les ressources de la nature et de la grâce rapportées en ordre en récolte aux pieds de Dieu », prétendre comme Jules Romains que l'expérience de la vie quotidienne est pour l'homme le premier pas vers la découverte des dieux et sa propre divinisation, saisir la poésie dans ce qui est en apparence banal et la fixer par des moyens d'expression neufs à la suite de Cendrars et d'Apollinaire, n'est-ce pas toujours faire preuve de la même option? Cet attachement au réel, au vécu, dont la première forme est l'impressionnisme et la poésie du cœur, élégiaque ou fantaisiste, ne trouve sa satisfaction que dans l'accès à « une réalité plus authentique et, si l'on peut dire, plus réelle » qui justifie l'émerveillement du poète ou apaise son inquiétude : ainsi, du penchant à l'impressionnisme et aux notations fugitives jusqu'à la quête de Dieu ou des dieux, il n'y a pas de solution de continuité, mais un élargissement de l'expérience poétique.

D'autre part, aussi bien le désir sans cesse exprimé d'un *nouvel ordre*, de *disciplines nécessaires* que l'affirmation de la liberté créatrice et l'invention de formes nouvelles nous rappellent l'importance du problème de l'expression. Une des raisons pour lesquelles les mouvements de 1895-1900 ont échoué est leur fidélité à la langue et à la prosodie romantiques ou parnassiennes, à peine tempérée par de timides réformes; on n'a pas compris alors qu'il n'y avait de véritable révolution poétique que dans la forme autant que dans l'inspiration. Au contraire, les grandes œuvres de l'époque sont celles dont les auteurs ont su moduler comme ils l'entendaient leur propre chant et faire admettre que la poésie n'est pas seulement affaire de prosodie : tels sont le verset de Claudel, le vers libre de Larbaud, si différent de celui des symbolistes, les prosaïsmes de Cendrars et d'Apollinaire, le vers régulier lui-même, devenu chez Apollinaire encore ou chez les fantaisistes d'une extrême malléabilité.

On voit alors tout ce qui rattache à leur temps, plus qu'au passé ou à l'avenir, les maîtres de cette époque. N'allons pas croire qu'en faisant cette observation nous allons les diminuer ou restreindre leur génie; le rapprochement nous permet au contraire de les mieux comprendre et de mieux saisir leur originalité et leur grandeur. Rapprochées du *Narcisse* de Gasquet ou de telles pages de Bouhélier, les *Nourritures terrestres* n'apparaissent plus comme une œuvre insolite et difficilement acceptable pour le lecteur de 1897, mais comme l'expression la plus frémissante et la plus troublante d'une certaine sensibilité contemporaine. Ramenées aux sollicitations de son temps, les apparentes contradictions d'Apollinaire nous révèlent son extraordinaire sensibilité à toute forme poétique et éclairent certains paysages d'*Alcools*. L'expérience de *L'Ermitage*, celle d'*Antée* nous permettent de mieux comprendre les premiers temps de la *Nouvelle Revue française*. Le mythe de Claudel incompris (du moins avant 1914) s'effondre; sa poésie semble alors plus accordée à son temps qu'elle le sera plus tard entre les deux guerres. L'unité de la perspective est ainsi complète. Le mouvement poétique, de 1895 à 1914, évolue, pour paraphraser deux titres de René Ghil, d'une poésie hantée par le Verbe à une poésie des Images du Monde, dans un élargissement du *moi* aux rythmes universels, de la conscience individuelle à la vision intégrale du monde, de l'expérience quotidienne et de l'impression pure à la soif de l'absolu.

Michel DÉCAUDIN.

Le symbolisme du taureau

Le visiteur des ruines de Cnossos ne saurait oublier l'insistante présence du taureau crétois, dont les cornes votives se dressent, face à un paysage paisible, évoquant le souvenir lointain de la légende crétoise du Minotaure. Est-il légende plus familière que celle du monstre à figure de taureau, dévorant, au fond de son labyrinthe imaginé par Dédale, le tribut de jeunes gens que lui envoyaient les Athéniens ? La légende de Thésée, qui, avec l'aide d'Ariane, réussit à l'abattre, appartient au fonds commun de l'art et de la littérature de tous les temps. De cette banalisation de la légende on trouvera l'expression la plus complète dans le *Thésée* d'André Gide, où tous les personnages sont si proches de nous, d'une psychologie si raffinée, que leur aventure ne nous étonne plus et que nous évoluons, avec un demi-sourire amusé, plein de compréhension et de sympathie, parmi des êtres qui n'ont plus rien d'étrange bien que tous leurs faits et gestes soient ceux de l'antique légende. La transposition psychologique que l'auteur a opérée résulte d'une mise en œuvre discrète des interprétations psychanalytiques, et met en valeur certaines significations symboliques incontestables des thèmes légendaires. J'ai essayé de montrer ici-même (*I.L.*, 1958, nº 4) ce que pouvait apporter à l'explication des mythes grecs l'application des méthodes de la psychologie des profondeurs : on retrouve en eux des thèmes éternels, des archétypes, pour reprendre l'expression de Jung, dont la valeur symbolique résulte d'expériences ancestrales et qui apparaissent indépendamment dans les mythes de peuples divers, dans l'imagination de poètes ou d'artistes de tous les temps. Que Chagall, dans une esquisse intitulée « Songe d'une nuit d'été » substituât sur le front de l'époux des cornes de taureau aux oreilles d'âne ne signifie pas nécessairement qu'il se souvienne du Minotaure : cela signifie que, pour lui, le taureau a une signification semblable à celle qu'avait le Minotaure pour ceux qui en ont créé le mythe. Je voudrais examiner ici de plus près les légendes relatives au taureau dans la mythologie grecque et dans les mythologies orientales qui ont pu exercer sur elle leur influence, afin d'en saisir mieux l'esprit et de comprendre mieux le sens qui s'attache à l'archétype du taureau. Si la notion d'archétype est exacte, artistes et écrivains modernes doivent retrouver la valeur symbolique du taureau mythique : l'œuvre de Montherlant nous apportera une réponse.

I. LES LÉGENDES GRECQUES

La Crète n'a pas eu le monopole du taureau. Une des légendes les plus expressives est celle d'Io, fille du fleuve Inachos en Argolide. Celle-ci recevait des visions nocturnes qui lui ordonnaient de s'unir à Zeus : « Pourquoi si longtemps rester vierge, quand tu pourrais avoir le plus grand des époux? Zeus a été pour toi brûlé du trait du désir, il veut avec toi jouir des dons de Cypris; garde-toi, enfant, de repousser l'hymen de Zeus; mais pars, dirige-toi vers Lerne et sa prairie herbeuse, vers les parcs à moutons et à bœufs de ton père, afin que l'œil de Zeus soit délivré de son désir ». (Eschyle, *Prométhée*, 648-654, trad. P. Mazon). On connaît la suite de l'histoire. L'oracle d'Apollon confirme l'ordre donné par les Songes, et Io, chassée du foyer paternel, est changée en génisse; son gardien Argos aux Cent-Yeux est tué par Hermès. Zeus s'unit à elle. Excitée par un taon qu'aurait suscité Héra pour sa vengeance, à moins que ce ne fût le taon du désir, elle se précipite à travers le monde dans une course effrénée. Ayant parcouru l'Europe et l'Asie, elle s'arrête en Égypte où elle donne naissance à Épaphos, ancêtre des Danaïdes.

La légende d'Io avait été ciselée par Héphaistos sur la corbeille d'or que portait la jeune Europe, fille du roi de Sidon, Agénor, et de Téléphassa, pour aller cueillir des fleurs avec ses compagnes, sur la prairie voisine de la mer. Mais « elle ne devait pas longtemps prendre plaisir à des fleurs ni conserver intacte sa ceinture virginale. Aussitôt que le fils de Kronos l'eut aperçue, de quel vertige saisi il fut dompté par les traits imprévus de Kypris, seule capable de dompter Zeus lui-même ! Voulant à la fois éviter le courroux de la jalouse Héra et décevoir l'esprit naïf de la jeune fille, il mit un masque au dieu, transforma sa personne, se changea en taureau... Tout son corps était de couleur blonde, à l'exception d'un cercle d'un blanc pur qui brillait au milieu de son front; ses yeux, dessous, étincelaient et lançaient des éclairs chargés d'amour; ses cornes s'élevaient, l'une en face de l'autre, égales au-dessus de sa tête, pareilles au croissant
 demi-circulaire de la lune cornue. Il s'arrêta en face de l'irréprochable Europe; il lui lécha le cou,



L'enlèvement d'Europe (métope de Selinonte).

et la jeune fille fut sous le charme. Elle le caressait, essuyait doucement de ses mains l'écume qui lui tombait, abondante, de la bouche; et au taureau elle donna un baiser. Lui, poussa un tendre mugissement... Il s'agenouilla aux pieds d'Europe; tournant le col, il la regardait et lui montrait son large dos... Elle s'assit sur le dos du taureau, souriante; et les autres jeunes filles allaient en faire autant; mais il se releva d'un bond, enlevant celle qu'il voulait, et gagna rapidement la mer... Assise sur le dos du taureau Zeus, Europe, d'une main, serrait la grande corne de la bête; de l'autre, elle maintenait contre sa poitrine le pli pourpré de sa robe, pour éviter que, traînant derrière elle, elle ne fût mouillée par l'onde immense de la mer blanchissante... Déjà apparaissait la Crète; par un nouveau changement, Zeus reprenait sa figure; il détacha la ceinture d'Europe; les Heures lui préparaient une couche; elle qui était vierge auparavant, sans tarder devint l'épouse de Zeus; sans tarder, elle conçut des enfants du fils de Kronos, et devint mère » (Moschos, II, Trad. Ph. E. Legrand). Ainsi naquirent Minos, Sarpédon et Rhadamanthe.

Est-ce ce même taureau qui devint pour Héraclès le taureau de Crète qu'il défit au cours d'un de ses travaux? Est-ce celui que, plus tard, aimera Pasiphaé? Ce fut plutôt ce taureau merveilleux qui apparut à Minos, un jour où il avait promis à Poséidon de lui offrir le premier objet qui lui apparaîtrait sur la mer : mais il l'avait trouvé trop beau et en avait sacrifié un autre à sa place, conservant celui-là dans son troupeau. Poseidon, pour se venger, l'avait rendu furieux, lui faisant cracher du feu par les naseaux. Il fut capturé par Héraclès qui le ramena en Grèce en le chevauchant et le remit à Eurysthée; celui-ci l'offrit à Héra qui le refusa et le taureau s'échappa en Attique où Thésée dut le combattre, sur l'ordre de Médée, épouse d'Égée. On racontait aussi qu'Androgée, fils de Minos et de Pasiphaé, qui se trouvait alors en Attique où il avait remporté la victoire dans des jeux athlétiques, fut envoyé par Égée combattre le taureau aux environs de Marathon, et qu'il succomba : c'est pour venger cette mort que Minos, à la suite d'une guerre, aurait imposé aux Athéniens le tribut dont Thésée devait les délivrer.

La légende crétoise du Minotaure contient les traits les plus originaux ceux qui permettront peut-être le mieux l'analyse du symbole. Pasiphaé, femme de Minos, était fille d'Hélios (le Soleil) et sœur de la magicienne Circé. Elle s'éprit d'amour pour le taureau que Minos avait refusé de sacrifier. Poseidon lui aurait inspiré cet amour pour se venger de Minos, à moins que ce ne fût un châtiment d'Aphrodite, dont elle aurait négligé le culte ou qui aurait voulu se venger d'Hélios par qui avaient été révélés ses amours avec Arès. Les mythographes racontent que Dédale fabriqua pour Pasiphaé une génisse de bois si parfaite que le taureau s'y trompa quand elle se plaça à l'intérieur pour s'unir à lui, et concevoir le Minotaure. Celui-ci, auquel on donnait le nom d'Astérios, avait le corps d'un homme et la tête d'un taureau. On sait au prix de quelles aventures Thésée vient à bout de lui.

II. PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

L'interprétation rationaliste, qui voit dans les fables de la mythologie la transposition d'aventures purement humaines, a existé de bonne heure dans l'antiquité. Hérodote, dès le début de son histoire (I, 1-2), rapporte une interprétation qu'il attribue aux Perses, mais que l'on pouvait aussi bien lui imputer à lui-même, des légendes d'Io et d'Europe. Des marchands phéniciens seraient venus à Argos placer leur cargaison. Comme les femmes d'Argos, et en particulier Io, la fille du roi, étaient venues faire leur achats à bord de leurs navires, ils en enlevèrent un certain nombre et partirent pour l'Égypte. Plus tard des Grecs abordèrent en Phénicie, à Tyr, et ravirent la fille du roi, Europe : ce pouvaient être des Crétois. Mais les peuples d'Asie et d'Europe ont tort de se garder rancune pour des enlèvements de ce genre : car ne se laissent enlever que des femmes qui le veulent bien !

C'est avec plus de sérieux que Plutarque rappellera les interprétarions de quelques-uns de ses prédécesseurs. D'après Philochore, les Crétois prétendaient que le labyrinthe n'était qu'une prison très ordinaire. Minos aurait institué un concours gymnique en l'honneur d'Androgée et donnait comme prix aux vainqueurs des enfants enfermés dans le labyrinthe. « Un homme qui jouissait auprès de lui du plus grand crédit et qui commandait son armée, remporta la victoire : il s'appelait Tauros, et, loin d'avoir un caractère doux et modéré, il se comportait, notamment à l'égard de ces jeunes Athéniens, avec insolence et dureté. » (*Vie de Thésée*, 16. Trad. Flacelière). D'après Démon, « Tauros, le chef de l'armée de Minos, fut tué en combattant sur un vaisseau, au moment où Thésée allait prendre la mer » (*ibid.*, 19). Martin P. Nilsson a repris une interprétation de ce genre, en voyant dans la victoire de Thésée sur le Minotaure le reflet d'une victoire ionienne sur la Crète (1).

(1) *Homer and Mycenae*, Londres, 1933, p. 96.

Les défauts d'une telle explication sont évidents. Reposant sur des jeux de mots, faisant du Taureau le nom propre Tauros, elle laisse tomber l'essentiel du mythe, et une explication analogue ne saurait s'appliquer à tous les mythes. Il faut dire aussi qu'elle exige des prouesses d'ingéniosité : on a été jusqu'à appeler *taureau* « une sorte de bateau lycien avec un taureau comme figure de proue, ce qui expliquerait l'enlèvement d'Europe » (Pollux, 1, 83).



Thésée et le Minotaure
(Vase grec à figures noires, du musée du Louvre; cliché tiré de *Thésée, images et récits*, de Dugas et Flacelière, Paris, de Boccard 1958, et reproduit grâce à l'obligeance des auteurs et de l'éditeur).

Que les Grecs soient pourtant restés sensibles à la valeur symbolique qui explique l'importance du taureau dans la mythologie crétoise, on pourrait en citer des témoignages, par exemple cette image de l' *Iliade* (II, 477-483) où le roi des rois est comparé à la fois à Zeus et à un taureau : « Pour les yeux et le front il est pareil à Zeus tonnant, pour la ceinture à Arès, pour la poitrine à Poseidon. Tel le taureau qui prime au milieu du troupeau entre toutes les autres bêtes et se détache nettement des vaches autour de lui groupées, tel Zeus a fait l'Atride en ce jour-là, se détachant et primant entre des milliers de héros ». Dans l'*Héraclès tueur de lion*, qui est peut-être de Théocrite, un tableau magnifique évoque la revue des troupeaux d'Augias. Parmi les taureaux il y en avait douze consacrés au Soleil, qui paissaient à l'écart du troupeau; « ils étaient de pelage aussi blancs que des cygnes et parmi tous les animaux à la démarche traînante ils attiraient l'attention ». « Entre eux, par sa vigueur, par sa force, sa fierté, se distinguait le grand Phaéthon, que tous les pasteurs comparaient à un astre, parce que, quand il marchait au milieu des autres, il resplendissait d'un vif éclat et s'imposait aux regards » (138-141, trad. Legrand). Ces taureaux étincelants, consacrés au soleil, ne sont pas des taureaux ordinaires : ils portent en eux le souvenir de mythes oubliés et ils pourront nous aider à retrouver la valeur symbolique qu'ils représentent.

Mais, si nous voulons mieux comprendre la valeur primitive d'un archétype dont le sens avait pu s'altérer avec le temps, il convient de revenir préalablement, au-delà des légendes, aux

réalités cultuelles primitives, telles qu'on peut les atteindre à travers les monuments et les textes, non seulement dans la Crète minoenne, mais dans tout l'Orient ancien, dont les civilisations diverses ont eu des contacts depuis les temps les plus reculés. Ainsi la diversité et l'abondance des témoignages, le caractère plus explicite de certains textes ou de certains rites nous permettra de mieux reconnaître, avec la présence universelle de l'archétype du taureau, sa véritable valeur.

III. LE TAUREAU DANS LES CIVILISATIONS ANCIENNES DE CRÈTE ET D'ASIE OCCIDENTALE

Si la mythologie grecque situe avec prédilection en Crète les légendes où le taureau joue un rôle important, les vestiges de la civilisation minoenne nous ont révélé que le taureau avait réellement une place de choix dans l'imagerie des Minoens, — et nous pouvons en conclure, dans leur religion. J'ai déjà évoqué les cornes votives qui se dressent dans la cour du Palais de Cnossos. On y ajoutera les nombreux rhytons à tête de taureau. Le document le plus important est la fresque cnossienne qui semble représenter une corrida, avec trois personnages, sortes de toreros, qui exécutent un saut périlleux au-dessus d'un puissant taureau de combat. La coupe mycénienne de Vaphio, trouvée près de Sparte, représentant la capture des taureaux et leur dressage, est l'image d'une réalité que les mythes ont embellie en l'attribuant à des héros.

Il est sans doute délicat d'interpréter des images dépourvues de texte, et, en l'absence de toute littérature, à l'aide de ces seuls documents figurés, de reconstruire les mythes et de comprendre les rites de la religion crétoise. Le taureau représenté sur la fresque de la « corrida » est-il seulement un animal de sacrifice, comme le pense M. P. Nilsson, ou est-ce un animal sacré autour duquel on pratique une sorte de danse rituelle comme le croit Ch. Picard (1) telle est bien la question. Il semble que la capture du taureau tienne trop de place dans la mythologie grecque, héritée de la mythologie crétoise, avec les mythes d'Héraclès, d'Androgée et de Thésée et trop souvent dans le mythe Zeus s'identifie au taureau pour que les taureaux représentés aient été des taureaux indifférents. Mais, si les documents crétois restent muets, d'autres peuples nous ont laissé des documents plus explicites, et il y a, entre leurs mythes et ce que nous savons des mythes minoens, des rapports qui permettront d'interpréter avec plus de certitude ces derniers.

Dans un domaine voisin de la Crète, les documents phéniciens nous ont révélé que le Dieu suprême, El, était souvent qualifié de taureau; sa toute-puissance physique est celle du « taureau », ou encore du « taureau compatissant » (2). On comprend que la légende de l'enlèvement d'Europe par le taureau Zeus puisse se situer en Phénicie. Baal a le taureau pour attribut et porte des cornes comme cet animal (3). Le taureau joue un rôle important dans les textes de Ras-Shamrah : « Il aime la génisse dans le pacage, la vache dans le champ de..., couchant avec elle, de sept à soixante-dix fois... Elle... de huit à quatre-vingts fois elle conçoit et elle enfante Mos » (4). N'est-ce pas là l'évocation d'une hiérogamie qui rappellerait celles d'Europe ou d'Io, ou même celle de Pasiphaé?

Dans la plupart des pays montagneux de l'Asie antérieure, le dieu de l'orage a pour attribut le taureau. Des tablettes cappadociennes du IIe millénaire le montrent, tenant la foudre ou le lituus, debout sur un taureau. A l'époque hittite, il est accompagné de deux taureaux, ou il est monté sur un char attelé de deux taureaux (5). Ce dieu hittite a survécu dans le Jupiter Dolichenus, dieu à la double hache monté sur le taureau, que des mercenaires syriens transportèrent dans le monde romain, et une série de représentations analogues a pu être rassemblée (6).

Un mythe babylonien contient la première version explicite de l'hiérogamie entre le dieu-taureau et la génisse, dont voici le texte (7) : « Une vache de Sin, servante d'Enzuna est son nom; très courtoisement vêtue d'ornements; bien faite de corps. Sin l'a vue; il se prend d'amour pour elle. Il la revêt de son éclat. Il la met à la tête du troupeau. Les pâtres marchent derrière elle; ils la font paître dans la douceur de l'herbe. Ils la font boire aux sources sacrées. Sans se montrer aux jeunes pâtres, sans que le berger le voie, le puissant taureau l'a montée et lui a enlevé sa virginité ». Sin, qui est le dieu-lune, est le premier des dieux babyloniens. Il porte une tiare à quatre paires de cornes, surmontée du croissant de lune. Un texte le désigne comme

(1) Religions préhelléniques, Coll. Mana, p. 199.

(2) R. Dussaud, *La religion des Phéniciens*, Coll. Mana, I, 2, p. 361.

(3) *Ibid.*, p. 363.

(4) Virolleaud, *Syria*, XV, 1934, p. 325.

(5) R. Dussaud, op. cit, p. 336.

(6) Merlat, *Jupiter Dolichenus*, et Ernest Will, *Le relief cultuel gréco-romain*. Paris, 1955, p. 125-143.

(7) D'après Ebeling, cité par L. de Brauw, *Europe en de Stier*. Thèse de Doctorat. Amsterdam, 1940, p. 92.

« le taurillon puissant dont les cornes sont massives », et l'on connaît un roi de la IIIe dynastie d'Ur qui porte le nom de Bûr-Sin, « taurillon de Sin » (1).

Le taureau joue un rôle considérable dans la légende mésopotamienne de Gilgamès. Ishtar, la grande déesse d'Ourouk, avait tenté de séduire Gilgamès, revenu chargé de gloire d'épreuves qui lui avaient été imposées. Le héros ne lui répondant que par des reproches, Ishtar furieuse remonte au ciel et obtient de son père Anum qu'il envoie contre Gilgamès un « bœuf du ciel » auquel deux cents et même trois cents hommes ne pourraient résister. Gilgamès et son compagnon Enkidou, à la suite d'un combat corps à corps, tuent le bœuf du ciel, arrachent son cœur et le déposent devant Shamash, provoquant les vociférations d'Ishtar, Enkidou détache une cuisse du bœuf et la lui jette à la face. Ishtar, avec les courtisanes sacrées, instaure une lamentation sur la cuisse de la victime (2). On reconnaît ici un de ces taureaux furieux contre lesquels les héros grecs livrèrent combat. Ishtar est une déesse de fécondité qui veut s'unir au héros par une hiérogamie. On croira volontiers que, dans cette ambiance, les symboles de fécondité étaient à l'honneur et que la lamentation des courtisanes d'Ishtar avait pour objet autre chose que la cuisse du taureau (3).

Dans toutes les civilisations de l'Asie antérieure depuis le début du IIIe millénaire, la tiare à cornes de taureaux a été l'emblème caractéristique des divinités. Cette tradition, observée chez les Sumériens, est constante jusqu'à l'hellénisation du pays. La tiare à cornes, seule, déposée sur un siège, suffit à symboliser la présence d'un dieu, comme on le voit sur une stèle de donation de Nabuchodonosor, ou sur la stèle d'Hammourabi. Il semble que, pour ces peuples de pasteurs, familiers de la vie des troupeaux, la puissance vitale du taureau, sa vigueur combative, ses colères redoutables, sa fécondité expansive aient mérité à cet animal un exceptionnel respect mêlé de crainte. Que les dieux du ciel, qui sont responsables de la fécondité des terres, qui déclenchent les orages et les inondations, dont les effets sont spectaculaires dans la basse Mésopotamie, aient pu être symboliquement assimilés à la puissance fougueuse des taureaux, on ne saurait s'en étonner (4).

La présence du taureau dans les religions asiatiques est donc assez répandue, les symboles tauriques tiennent assez de place pour qu'on puisse affirmer que, dans les croyances et les mythes des Grecs, dont certains détails se rapprochent étrangement des témoignages orientaux, le taureau n'est pas une figuration indifférente et décorative, mais qu'il a une valeur sacrée et symbolique.

IV. LA SIGNIFICATION DU SYMBOLE

Si, après cette revue qui nous a permis de remonter aux origines des symboles tauriques, nous revenons aux légendes grecques, nous en comprendrons peut-être mieux le sens. Notons d'abord que le thème essentiel des légendes qui nous intéressent ici est celui de l'union d'une femme, transformée ou non en génisse, avec un taureau, qui représente ou non Zeus. Le taureau est étincelant de blancheur : le soleil a des troupeaux de bœufs et le taureau lui est consacré. Le fils de Pasiphaé et du taureau porte le nom d'Astérios qui le met en rapport avec les astres. Pasiphaé elle-même, c'est-à-dire « celle qui est visible à tous » et Téléphassa, mère d'Europe, « visible de loin » peuvent être des épithètes de la lune. Tous ces traits permettent d'établir des contacts assez clairs entre les mythes grecs et le récit babylonien de la génisse de Sin. Mais le mythe grec conserve son originalité.

On a cherché dans différentes directions l'explication de cette union entre une femme et le taureau divin. Je signalerai particulièrement celle de Charles Picard (5). On a vu plus haut que Dédale aurait fabriqué pour Pasiphaé une génisse en bois dans laquelle elle se serait introduite. Or Hérodote signale (II, 130) en Égypte l'ensevelissement d'une princesse dans une forme de vache sacrée. « La légende de Pasiphaé, et de, plus loin, plus tard, celle du taureau de Phalaris — dans lequel on aurait enfermé, un jour, le constructeur lui-même — ont été influencées par ces usages funéraires ». Pour séduisant que soit le rapprochement avec le fait égyptien rapporté par Hérodote, il paraît difficile de faire remonter à une époque bien ancienne l'histoire de la

(1) Ed. Dhorme, *Religions de Babylonie et d'Assyrie*. Coll. Mana, I, 2, p. 55 sqq.

(2) *Ibid*, p. 317.

(3) Dans les *Bestiaires* de Montherlant, une fois le taureau tué, le jeune arenero « coupe les génitoires de la bête, et, avec un grand rire, il les montre au peuple ». (Ed. de la Pléiade, p. 562).

(4) Ed. Dhorme, *op. cit.*, p. 19.

(5) Le cénotaphe de Midéa et les colosses de Ménélas, R. Ph. 1933, p. 341-354. Évoquée par P. M. Schuhl. (*La fabulation platonicienne*, p. 75, sqq.) cette interprétation est exploitée par Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*. Paris 1948, p. 178 sq. cf. Ch. Picard, *Religion Préhellénique*, Mana, I, 1, p. 144, 199 et 203.

génisse de Dédale qui aurait pu servir de prétexte à un mythe étiologique. C'est une explication rationaliste, d'une époque où l'on n'acceptait plus sans discussion les données des légendes primitives, et où l'on se posait, avec plus ou moins d'humour, des questions indiscrètes sur le pourquoi et le comment des exploits divins.

Cette interprétation a le tort de négliger l'aspect le plus positif du mythe. Il y a chaque fois union entre la femme et le taureau, entre la femme et le dieu; et le produit de cette union n'est jamais indifférent, ni le Minotaure, fils de Pasiphaé, ni Minos et ses frères, fils d'Europe, ni Epaphos, fils d'Io. En un mot, le mythe met en valeur la fécondité de l'union. Ce que l'on peut savoir des hiérogamies dans le culte archaïque permet de penser qu'elles constituaient justement un rite de fécondité : l'union du dieu et de la déesse, représentée par celle du prêtre et de la prêtresse, et, sans doute aussi par celle d'un taureau et d'une génisse, sont des pratiques qui relèvent de la magie primitive et qui sont destinées à produire, par sympathie, la fécondité de la terre et des troupeaux. Que le taureau soit par excellence un symbole de fécondité, on le croira volontiers, à tel point que le mot ταῦρος a été entendu en diverses acceptions obscènes, dont on trouvera les références dans le dictionnaire de Liddell-Scott.

Mais l'idée de fécondité, dans la religion grecque, même évoquée par des objets où les modernes ne voient que de l'obscénité, peut avoir une valeur symbolique et un caractère élevé. Il en était ainsi dans les rites éleusiniens, qui conduisaient l'initié à une véritable renaissance et à l'immortalité. Il exista sans doute aussi une religion du taureau, dont les rites avaient une valeur cathartique et devaient conférer l'immortalité. Nous en avons un témoignage tardif, mais assez illustre dans la religion mithriaque. Les représentations de Mithra luttant contre le taureau sont bien connues. Dans une étude récente (1) Ernest Will a bien montré que cette scène ne pouvait être considérée comme une création contemporaine de l'expansion du mithriacisme dans l'empire romain ; elle se range dans une série continue qui va des cylindres mésopotamiens à la Niké sacrifiant un taureau de la balustrade d'Athéna Niké, et où les dieux sont représentés avec leurs animaux symboliques ou sur eux. Rappelant les interprétations qui voient dans l'animal tantôt le reste de représentations thériomorphes de la divinité, tantôt un sigle signifiant la puissance divine, il est plutôt conduit à considérer que l'animal représente un motif usé qui devait posséder une signification plus profonde à l'origine (2).

Mithra n'est pas n'importe quel dompteur de fauves, et « le taureau immolé n'est pas la première bête de sacrifice venue; il est... le taureau cosmique dont le corps donnera naissance à la végétation; de sa queue se débattant dans les spasmes de l'agonie sortent trois épis, promesses de la vie future. Le sacrifice accompli n'est pas la banale offrande à la divinité qu'il s'agit ou de concilier ou d'apaiser : c'est l'acte suprême de l'histoire du monde, celui qui assure le triomphe des forces vitales ainsi que le salut des hommes; dans l'image de ce sacrifice, l'initié trouvait l'assurance permanente qu'il était sauvé » (3).

Que le taureau, symbole de fécondité, puisse donner la vie à celui qui le sacrifie et se baigne dans son sang, comme l'atteste le taurobole pratiqué dans certains rites orientaux, c'est peut-être l'explication des mythes où le héros maîtrise ou tue un taureau. Les Grecs de l'époque classique avaient conservé le souvenir de ces rites primitifs. Dans le *Critias* (119 d sqq), Platon rapporte que les rois de l'Atlantide pratiquaient les rites suivants avant de rendre la justice : « Ils se donnaient mutuellement leur foi, en la forme que voici. On lâchait des taureaux dans l'enclos sacré de Poseidon. Les dix rois, restés seuls, après avoir prié le dieu de leur faire capturer la victime qui lui serait agréable, se mettaient en chasse, sans armes de fer, avec seulement des épieux de bois et des filets. Celui des taureaux qu'ils prenaient, ils le menaient à la colonne (4) et l'égorgeaient à son sommet, comme il était prescrit. Sur la colonne, outre les lois, il y avait gravé le texte d'un serment qui proférait les anathèmes les plus terribles contre qui le violerait. Après donc qu'ils avaient effectué le sacrifice conformément à leurs lois et consacré toutes les parties du taureau, ils remplissaient de sang un cratère et aspergeaient d'un caillot de ce sang chacun d'eux ». (Trad. A. Rivaud). Cet épisode de la chasse aux taureaux peut être illustré par la belle coupe de Vaphio et il évoque une tauromachie rituelle; l'aspersion par le sang du taureau confère aux rois la dignité surnaturelle dont ils sont pénétrés au moment où ils doivent rendre la justice.

Le taureau, symbole de fécondité et de vie, est en même temps symbole de puissance. Remporter la victoire sur le taureau, c'est à la fois faire montre de sa force et s'assimiler au taureau

---

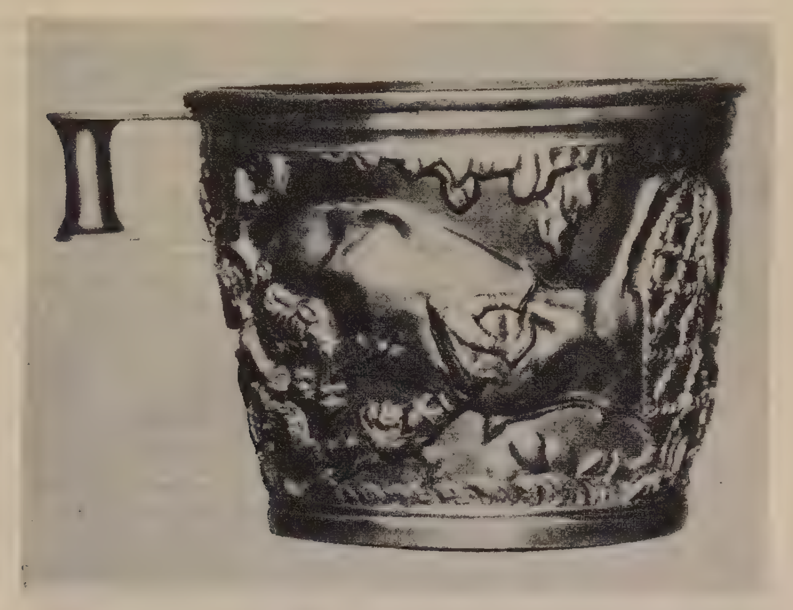
(1) *Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain.* Paris 1955, p. 125-143.

(2) *Ibid.*, p. 139.

(3) *Ibid.*, p. 215.

(4) Une colonne consacrée à Poseidon.

vaincu en lui prenant sa force. On peut donc concevoir le rite décrit par Platon dans le *Critias* comme un rite d'intronisation royale. La tauromachie à laquelle participent les dix rois peut être une épreuve d'accession à la royauté et le vainqueur revêt la puissance du taureau vaincu en s'aspergeant de son sang. On comprendra dès lors les images du roi taureau, du « taurillon de Sin », d'Agamemnon semblable à un taureau et du roi asiatique couronné de la tiare à cornes.



Coupe de Vaphio : la capture des taureaux.

On comprendra aussi comment l'homme peut être amené à tuer le taureau, symbole du dieu. Il ne peut s'assimiler à lui qu'en le tuant : il peut alors devenir lui-même le taureau, en s'aspergeant de son sang, en le buvant, comme font encore les rois de l'Atlandide, et sans doute aussi en revêtant sa peau, en l'utilisant pour la fabrication de sa cuirasse et de son bouclier, comme Héraclès était devenu lion en revêtant la peau du lion de Némée.

V. TAUREAUX MODERNES

Écrivains et artistes continuent aujourd'hui à exploiter le thème du taureau, retrouvant au fond d'eux-mêmes sa valeur symbolique, et, de même que nous avons essayé d'éclairer le mythe grec par comparaison avec les réalités religieuses d'Asie, nous devons trouver, dans les œuvres modernes, qui s'inspirent du même archétype de nouveaux éclaircissements.

Le taureau est un symbole de terreur : comme le dieu de l'orage chevauchait un taureau, la terreur guerrière qui s'abat sur la ville de Guernica est symbolisée par Picasso sous la figure d'un taureau grimaçant. Cette terreur qu'inspire le taureau à ceux qui sont passionnés de les combattre, se rencontre en maintes pages des *Bestiaires* de Montherlant.

La violence, la bestialité du désir sexuel qui fait apparaître des cornes au jeune époux du *Songe d'une nuit d'été* prouve que Chagall a retrouvé naturellement le sens du symbole archétypal. Pasiphaé qui a inspiré à Racine des vers brûlants, comme on n'en faisait guère en son siècle, est devenue de nos jours un symbole de la passion amoureuse dans ce qu'elle a de plus charnel : les dessins suggestifs de Matisse expriment ce qu'il y a de plus vibrant dans la *Pasiphaé*

de Montherlant. Il semble que tout soit dit sur cet aspect du taureau dans la magnifique confession de la reine à sa nourrice. Lasse de la monotonie de la vie quotidienne, Pasiphaé ne peut plus supporter la vie au foyer : « Il fallait aller rôder dans les lieux fréquentés des pâtres, pendant leurs divins loisirs, et cela même à l'heure la plus chaude, quand l'immensité vous ferme les yeux. L'envahissement de l'obsession, pareille à ce qu'est l'envahissement de la peur. J'ai connu tout cela, nourrice. As-tu jamais vu un petit poisson qui essaie de remonter un courant rapide et que la force du courant maintient à la même place, immobile et frémissant? Enfin le courant l'emporte, comme une feuille. J'ai lutté contre le courant. J'ai lutté, je cède, il m'emporte. Ce soir... (*La nourrice détourne la tête*). Tu me blâmes? Je suis la fille du Soleil, et je me restreindrais à n'aimer que les hommes? Et pourquoi les hommes? Et qui a ordonné cette limitation? Où est-ce écrit? Non, non, pas de limites ! Comme mon Père, embrasser, pénétrer tout ce qui existe ! Ce soir, dans la machine de Dédale, comme si j'étais couchée au fond d'un torrent furieux, je sentirai passer sur moi toute la création en un torrent de force et de sang ». (Ed. de la Pléiade, p. 114 sq).



MATISSE. — Illustration de *Pasiphaé* de Montherlant *(Cliché B.N.).*

Il est possible que Montherlant ait ajouté les souvenirs d'une grande culture à l'expérience qu'il avait acquise des taureaux dans les arènes d'Espagne. Il est possible que, dans ce fragment d'une grande tragédie qu'il se proposait de consacrer aux *Crétois*, il y ait beaucoup de littérature et que l'inspiration grecque soit partout présente. Mais la pensée grecque y est assez directement retrouvée, les sentiments s'y expriment avec assez de vigueur et de sincérité pour qu'on puisse vraiment y chercher un témoignage actuel, une création spontanée, une version à la fois nouvelle et éternelle de l'antique symbole du taureau.

Jean DEFRADAS.

VARIÉTÉ

Collection P. Clarac : *La classe de Français. Le XIXe siècle.* Textes choisis et commentés par Daniel Gallois et J.B. Piéri. Libr. Eugène Belin, 1960, 600 p.

Nous avons rencontré dans ce recueil de si précieuses qualités qu'il nous semble opportun de le présenter aux lecteurs de cette revue. Certes, nos collègues ont dû longuement s'interroger : quels textes devaient-ils retenir parmi tant de pages diverses — et si belles — accumulées par un siècle qu'on a prétendu « stupide », et qu'un livre récent a plus justement nommé « admirable »? On peut penser que, plus d'une fois, MM. Gallois et Piéri ont ressenti l'épreuve du sacrifice. Il fallait conserver les textes majeurs — même les plus connus — mais, comme dans les précédents volumes de cette collection (1) il fallait aussi ouvrir des routes plus secrètes : à côté de « *Tristesse d'Olympio* », on trouvera donc une épigramme de Verlaine choisie « en vertu de son caractère étrange, rauque et passionné ». Il fallait aussi songer à notre siècle qui n'a pas toujours ratifié telle tapageuse renommée. Les nécessités techniques de l'impression ont contraint à limiter le XIXe siècle aux approches de l'année 1900. Et de plus, dans un tel choix, le moyen de ne pas obéir à une légitime partialité — celle du goût et de la distinction? Aussi bien, pour quelqu'une de toutes ces raisons, on ne trouvera ici — sauf sous forme allusive — ni Béranger, ni Barbey d'Aurevilly, ni Alexandre Dumas, ni Émile Augier, ni Loti, ni Rostand : mais on trouvera les textes de quarante-six auteurs dont le choix ne paraît aucunement contestable.

Toutes ces pages sont distribuées selon les grandes heures du siècle : Préromantisme et Romantisme — Réalisme et Naturalisme — Idéalisme et Symbolisme. Chacun de ces ensembles est précédé d'une vue synthétique, où tout est dit de ce qu'il faut savoir, en termes mesurés et nuancés. Après quoi, vient, pour chaque étape, une chronologie très précise, et toute neuve quand il s'agit du Symbolisme. Même chronologie, exacte et détaillée, pour les grands noms du siècle, suivie d'une bibliographie qui va toujours à l'essentiel. On signale généralement les livres les plus récents, mais sans esprit de système : pour Rimbaud, les deux études d'initiation qui sont proposées datent, l'une, de 1912 — la préface de Claudel à l'édition du Mercure —, l'autre, de 1930, le Rimbaud de Jacques Rivière. Ces précisions liminaires une fois établies, vient un chapitre où l'auteur est « Vu par son siècle » au travers de jugements dont le contraste ne laisse pas d'être fort savoureux. Puis les grands écrivains — Hugo, Balzac, Michelet — précisent eux-mêmes leurs idées littéraires et morales. Toutes ces précautions conduisent aux pages d'anthologie, précédées d'ouvertures délicates et éclairantes; suivies d'un plan d'étude qui permet de dégager les lignes de faîte d'un texte, et qui, par une série d'interrogations, invite à la réflexion et à la réaction personnelle. La présentation même de ces textes oblige à un travail d'approfondissement : *Le Lac* est accompagné de ses variantes; *l'Invitation au voyage* est citée sous ses deux formes; une page de Flaubert est suivie de son ébauche. *L'Azur* de Mallarmé se commente par la lettre adressée à Cazalis le 12 janvier 1864. Et même, *El Desdichado* et *Artémis* sont suivis d'un subtil et pénétrant essai d'interprétation littérale. Bref, morceaux choisis, histoire, histoire littéraire, esthétique, stylistique et rhétorique, tout est harmonieusement fondu — et avec quelle élégance ! — dans ces pages si denses, qui informent et éclairent, qui suggèrent et font vibrer. — Une sympathie générale anime tout le livre. Ce qui ne veut pas dire que nos collègues partagent toujours le fétichisme d'admirations convenues : on le verra à propos de Heredia. Et l'on verra aussi par une question posée après *les Affinités secrètes,* de Théophile Gautier — (page 367) — que la malice ne perd pas ses droits.

Quant à l' llustration, puisée aux meilleures sources, elle ajoute à la vie du livre, qu'il s'agisse du Lamartine de Decaisne, du Victor Hugo prophète d'André Gill, du Musset de Deveria, du Stendhal de Dedreux, du Balzac caricaturé par Nadar, du portrait-charge de Sainte-Beuve par E. Giraud, ou du dessin de Cazals représentant Verlaine au Procope.

Et que dire des notes? Les précédents ouvrages de la collection nous avaient déjà averti qu'une annotation soignée peut reculer bien des richesses. Elle est, ici, tour à tour amusante et sérieuse. Et quels horizons n'ouvre-t-elle pas? Voici des chiffres : 24 000 exemplaires de Jocelyn vendus en un mois; voici des précisions utiles : les causes de la disgrâce de Chateaubriand en juin 1824; les causes de la ruine financière de Lamartine; voici des documents authentiques : le portrait physique de Chateaubriand d'après son passeport du 18 mai 1793, ou encore, la fiche du détenu Verlaine à la prison cellulaire de Mons. Sur le plan de l'anecdote, on apprendra quand et pourquoi Victor Hugo a laissé... pousser sa barbe. Et que de renseignements précieux ! Ici, sur le style indirect libre, sur les premières tentatives du vers libre, sur le monologue intérieur; là, sur l'emploi du *quatorzain,* et, à propos de « Harmonie du soir », sur le *pantoum.* Voici enfin de délicats rapproche-

(1) On se rappelle, en effet, l'excellence et l'originalité des précédents volumes consacrés aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

ments : Chateaubriand et Proust; Virgile et Hugo; Hugo et Baudelaire.

Ajoutons d'ailleurs que ces six cents pages se lisent très facilement, soutenues par une typographie claire, aérée, diverse et sobrement élégante. Précisons enfin que ce livre se termine par un index de quinze pages — de trois colonnes chacune. — Il comprend les noms d'auteurs ou de personnages qui intéressent l'histoire littéraire du XIXe siècle, ainsi que tous les titres qui figurent dans l'ouvrage : on s'émerveille de l'exigence dont nos collègues se sont fait une règle, et on reste confus devant tant de prévenances. Nul doute que cet index n'éveille un jour de fructueuses curiosités.

« Finesse aiguë du sens littéraire historique et critique », disait Victor Giraud à propos du *Port-Royal* de Sainte-Beuve. MM. Gallois et Piéri citent ce jugement, et l'on serait tenté de le reporter aussi sur le recueil qu'ils viennent de mener à bien. Voici, en effet, un livre de culture, capable de toucher maîtres, étudiants, élèves et tout un large public soucieux de lire de beaux textes, connus ou plus rares, et de se former un jugement droit en dehors des idées toutes faites et des généralisations hâtives. Grâces en soient rendues aux auteurs et à M. l'inspecteur général P. Clarac, l'animateur d'une collection maintenant complète — encore aimerait-on que nous fût présenté, quelque jour, notre XXe siècle — et à laquelle on souhaite de rencontrer, dans tous les ordres de notre enseignement, la très large diffusion qu'elle mérite à tant de titres !

G. de La Boissière.

A travers les livres

LITTÉRATURE ET LANGUE FRANÇAISES

Guy Raynaud de Lage, *Introduction à l'ancien français*, 2e édition. Société d'Édition d'Enseignement supérieur. Paris.

C'est avec un grand plaisir que nous signalons la seconde édition de ce précieux petit livre. Qu'il ait fallu, après un an, en faire un nouveau tirage, prouve suffisamment que l'ouvrage répondait et répond encore à une impérieuse nécessité. L'auteur était le premier à savoir que son travail n'était pas absolument sans défaut, aussi a-t-il voulu y apporter d'heureuses rectifications et « un très petit nombre d'additions ». Ainsi améliorée, l'*Introduction à l'ancien français* atteindra plus sûrement son but, initier les étudiants qui abordent l'ancien français à une langue dont la connaissance du latin et celle du français moderne ne suffisent pas à faire maîtriser les difficultés.

S'agissant d'ouvrages comme celui-ci, les lecteurs ont chacun, sur des points de détail, leurs réactions personnelles. L'un juge trop court ce qu'un autre considère comme trop développé, celui-ci souhaite telle addition que celui-là rejettera comme inutile. C'est donc en ayant pleine conscience des difficultés de la tâche assumée par lui et en redisant les mérites de son travail que nous suggérons à M. R. de Lage les remarques (améliorations?) suivantes :

Page 10 : A propos de la graphie correspondant à o fermé, un exemple du type *corone*, *curune*, serait le bienvenu.

Page 15 : Comme certains étudiants abordent l'ancien français sans avoir étudié le latin (hélas !) ni l'allemand, une définition très sommaire de la flexion serait utile, ou, à tout le moins, une illustration du fait que le français n'a gardé de traces de la déclinaison que dans les pronoms personnels et relatifs.

Page 16 : « Au XIVe siècle, il ne sera plus question de déclinaison, même dans les textes littéraires ». La formule est trop exclusive.

Page 21 : On pourrait marquer par ce simple artifice suer<sóror, serour<sorórem et serours< soróres que la double forme s'explique ici par un déplacement d'accent.

Page 21 : Opposer Amor (s), Amor avec majuscule, féminin singulier, à amors, avec minuscule, féminin pluriel, n'est pas heureux, dans un tableau où figurent des noms communs féminins puisque Amors, nom propre, est généralement masculin en ancien français.

Page 26 : Il serait préférable de ne pas écrire « la préposition à » puisque dans le texte *a* est écrit sans accent.

Page 27 : La formule « substitut du complément indirect d'objet » n'est pas très heureuse. Je préférerais pour ma part « construction directe (ou absolue) du complément d'objet secondaire » en utilisant l'appellation préconisée par F. Brunot. Et l'on pourrait peut-être signaler qu'à la fin du XIIIe siècle cette construction est encore très vivante dans les textes picards.

Page 29 : A propos de dialecte picard encore : il vaudrait mieux écrire « l'article peut avoir dans les textes picards la même forme au féminin qu'au masculin » plutôt que « l'article masculin *sert* au féminin singulier ». Il faudrait revoir dans le même sens la note XX page 163.

Page 31 : L'absence d'article devant les noms abstraits se rencontre encore au XVIIe siècle, cf. *Britannicus* v. 55, « Que veut-il? est-ce haine, est-ce amour qui l'inspire? »

Page 38 : Est-ce vraiment *par analogie* du masculin que dans les adjectifs du type *granz* on trouve assez

souvent au C-S féminin singulier *s* de flexion? L'analogie a dû jouer d'abord dans l'autre sens, en entraînant, sur le modèle C-S bone, C-R bone, C-S grant (au lieu de granz, phonétiquement régulier) C-R grant.

Page 39 : Peut-être serait-il efficace de signaler ici qu'au ne... plus temporel du français moderne correspond souvent ne... mais. Le développement de la p. 132 ne l'indique pas assez nettement.

A propos de l'accord d'un adjectif à valeur adverbiale, un exemple comme « fraîche éclose » ou « grande ouverte » serait utile.

Page 91 : La terminaison *ïe* (pour *iee*) du participe passé féminin n'est pas seulement picarde. De plus, il faudrait à la dernière ligne écrire *proie*.

Page 113 : Le développement sur les formes pronominales est un peu court. Il faudrait, entre autres, signaler que, primitivement, seuls les temps simples à l'exception de l'infinitif peuvent avoir une forme pronominale.

Page 114 : Pour *entre* renforçant un sujet, il faudrait renvoyer à l'explication donnée page 129.

Page 128 (3e ligne du bas) : Lire plus que au lieu de plus qus.

Page 131 : A l'article *mais* on pourrait signaler le sens fréquent dans les dialogues de : Oui, mais — Sans doute, mais.

H. Roussel.

Ph. Desportes. *Les amours de Diane*, éd. critique suivie du *Commentaire de Malherbe*, publié par Victor E. Graham. Coll. Textes littéraires français. Genève, Droz; Paris, Minard, 1959.

M. Graham qui avait déjà publié du même auteur, dans la même collection, *Cartels et Masquarades, Epitaphes*, donne ici la partie la plus considérable des œuvres de Desportes. Le texte est celui de l'édition de 1607 parue quelques mois seulement après la mort de l'auteur et que celui-ci avait revue. En dehors de l'intérêt même qu'offrent les poèmes, le commentaire de Malherbe donnera au lecteur l'occasion de voir avec quelle sévérité le fameux censeur jugeait et corrigeait des vers pour lesquels les modernes se montrent volontiers plus indulgents. Ce commentaire court au bas des pages où il voisine avec les notes dues à l'éditeur. L'appareil critique qui figure après chaque poème donne les variantes qui ne sont pas purement orthographiques et la numérotation des sonnets dans les différentes éditions.

H. R.

Madeleine Hérard, *Madame de Sévigné Demoiselle de Bourgogne*, Dijon, chez l'Auteur, 1959. — 275 p. in-16, 19,5 cm.

Un excellent titre, emprunté à Mme de Sévigné elle-même. Et un livre chaleureux, fondé sur une solide connaissance des documents, et singulièrement aidé par une heureuse familiarité avec le cadre bourguignon qui fut tant chéri de la marquise. Le travail se veut « sans prétention ». De fait, l'architecture de l'ouvrage est de la plus grande simplicité. Il s'ouvre par l'évocation de la famille bourguignonne de Mme de Sévigné, se poursuit par l'étude de ses amitiés, et se clôt par une mise au point de l'histoire de l'édition des *Lettres*, où le premier rôle appartient effectivement à la Bourgogne. Le livre abonde en très belles pages sur les lieux que Marie aima : Bourbilly, Époisses; sur les relations de la marquise avec Bussy, dont un portrait nuancé nous est proposé au chapitre II; et avant tout sur Mme de Sévigné elle-même, dont la personnalité parfois déconcertante apparaît de chapitre en chapitre en ses multiples aspects. Retenons en particulier le beau parallèle du premier chapitre entre Jeanne de Chantal et sa petite-fille.

La présentation du livre fait malheureusement trop bon marché de certains usages : les notes sont rares, et les références totalement absentes; on cherche en vain l'*index nominum*, pourtant indispensable à la commodité de la consultation d'un ouvrage de ce genre; la bibliographie n'indique ni les dates, ni les lieux de publication des ouvrages feuilletés par l'auteur. On regrettera d'autant plus ces lacunes que les qualités du texte de Mlle Hérard font souhaiter un cadre digne d'elles.

Jacques Morel.

Pierre Corneille, *Sertorius*, éd. critique par Jeanne Streicher, coll. des « Textes littéraires français », Genève, Droz, et Paris, Minard, 1959. — XXIV-129 p. in-16, 18,5 cm.

Comme on l'a fait pour quelques-unes des premières pièces de Corneille, Mme Streicher a entrepris de reproduire la première édition de *Sertorius* (Rouen, 1662). Cette résurrection ne s'imposait pas. Dans la plupart des cas, le texte de 1682 et déjà celui de 1668 se contentent d'apporter à la première édition d'indispensables corrections. Sauf dans le cas du v. 527, où la leçon de 1682 rend le texte imcompréhensible, l'édition choisie par Mme Streicher est de qualité médiocre.

Le texte est présenté dans une intéressante introduction où malheureusement une trop longue analyse de la pièce est substituée à l'étude sérieuse qu'on était en droit d'attendre de l'éditeur. Il est abondamment annoté : éclaircissements historiques, références au *Sertorius* de Plutarque, explications de termes appartenant soit à la langue du xviie siècle, soit au langage proprement cornélien. On est un peu surpris de l'importance de ces explications textuelles, dont beaucoup sont inutiles au lecteur de Corneille tant soit peu averti. Le livre est-il destiné à un public scolaire? Mais alors pourquoi ce religieux scrupule à conserver, avec ses erreurs manifestes et sa ponctuation délirante, un texte qui ainsi préservé ne peut intéresser que les érudits?

Un important appendice est consacré à la publication du texte de Plutarque, d'une belle page de Balzac sur *le Romain*, et des poèmes et des lettres de Corneille intéressant de près ou de loin la genèse de la pièce. Il n'était peut-être pas indispensable d'y faire figurer également le texte des *Remarques* de Voltaire.

J. M.

Charly Guyot : *Un ami et défenseur de Rousseau. Pierre-Alexandre Du Peyrou*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1958, 229 p.

Bien que les papiers personnels de ce protecteur fidèle de Rousseau aient disparu, M. Guyot a tiré de sa correspondance conservée principalement à Neuchâtel une documentation autour de laquelle son érudition de rousseauiste éprouvé à su construire

un livre d'une information sûre, souvent neuve, agréablement écrit et d'une grande élégance dans la typographie et l'illustration. Originaire de Dordogne, la famille de Du Peyrou a fait fortune en Guyane hollandaise avant de s'établir à Neuchâtel. Pierre Alexandre fait en 1762 la connaissance de Jean-Jacques réfugié à Môtiers-Travers : début d'une amitié qui survivra tant bien que mal à la grave crise de 1767, épisode commenté dans le présent ouvrage (p. 125-128) avec une fine intelligence de la psychologie rousseauiste, et dont les répercussions nous vaudront un portrait aigre-doux au livre XII des *Confessions*. L'historique des rapports entre les deux hommes occupe les trois chapitres centraux de l'ouvrage; il est marqué d'abord par une défense de Rousseau contre les pasteurs où le zèle de Du Peyrou n'a peut-être fait qu'aggraver les choses (p. 62). Un autre chapitre étudie le rôle qu'il joua en tant qu'éditeur de la première partie des *Confessions;* sa correspondance, en partie inédite, avec Girardin, et avec Thérèse Le Vasseur, fait apparaître la répugnance du marquis à se dessaisir de manuscrits qu'il n'avait aucun titre à conserver. Dans l'affaire de la publication prématurée de la seconde partie, Du Peyrou, se dissociant du dépositaire infidèle qu'est Moultou fils, a un allié distingué pour l'aider à établir devant l'opinion sa loyauté envers la mémoire de Rousseau : c'est Mme de Charrière, à qui il a adressé toute une correspondance, utilisée aussi par M. Guyot. Sur un autre ami de Rousseau, Milord Maréchal, ce livre apporte des renseignements nouveaux (chap. II). Enfin les chapitres sur lesquels s'ouvre et se ferme l'ouvrage, nourris de documents souvent inédits, sont consacrés à la jeunesse — qui demeure, faute d'information, mal connue — de Du Peyrou, à sa vie intime, à sa bibliothèque, aux relations cosmopolites de ce riche bourgeois cultivé.

Aux témoignages de la sollicitude de Du Peyrou pour la mémoire de Rousseau, qu'il me soit permis d'ajouter celui qu'il adressera dans une lettre du 28 octobre 1781 à Mme La Tour de Franqueville, alors engagée dans une polémique contre de La Borde, détracteur de Rousseau. Du Peyrou assortit sa lettre d'un long « commentaire » sur les intentions de Rousseau à l'égard de Voltaire dans l'affaire de la *Lettre à d'Alembert*. On trouvera ces pièces dans le tome XXX de l'édition donnée en 1788-1793 par Brizard, Mercier et de l'Aulnaye, chez Poinçot, des *Œuvres complètes* de Rousseau.

L'important ouvrage de Mme de Saussure, dont il est rendu compte par ailleurs, apporte un rectificatif à la description donnée par Du Peyrou des mss. des *Confessions*, et relève à ce propos, après Rousseau lui-même, les fréquentes incertitudes de mémoire de Du Peyrou. Prenons-en note, sans pour autant négliger la valeur des renseignements que nous lui devons, ainsi qu'à son biographe, sur quelques-uns de ses illustres contemporains.

***

Soucieux de ne pas fausser les proportions de ce beau livre, M. Guyot n'y a donné que des extraits des lettres de Du Peyrou à Rousseau non recueillies dans la *Correspondance générale* éditée par P. P. Plan. Le texte intégral de 21 lettres conservées à Neuchâtel a fait l'objet d'une publication séparée dans le *Musée neuchâtelois* de 1959, p. 1-30. Succinctement annotées, elles nous renseignent sur la rente viagère que Du Peyrou offrait à Rousseau en échange d'un projet d'édition de ses œuvres auquel pensait le philosophe vers 1765, sur leurs communes curiosités botaniques, sur le tombeau que du vivant même de Rousseau son protecteur envisageait d'édifier dans sa propriété — détails qui font mieux comprendre la rivalité ultérieure avec Girardin !

J. Voisine.

Jean Fabre : *Chénier, l'homme et l'œuvre* (Connaissance des Lettres). Paris, Hatier-Boivin, 1955, 240 p.

Par son équilibre entre l'esprit historique, l'érudition philologique et le sens littéraire, ce livre si dense, mais si vivant ne sera pas moins agréable au public cultivé qu'indispensable aux chercheurs. La jeunesse l'aimera aussi. L'image conventionnelle qu'on se fait de cette victime de la Révolution se dissipe à la lumière des documents, pièces d'archives et journaux du temps. Les contemporains ignoraient le poète André Chénier, mais connaissaient bien le journaliste politique. Ce n'est qu'après avoir rétabli cette perspective traditionnellement faussée que M. Fabre aborde l'œuvre poétique, dont l'étude est subordonnée au problème de l'établissement du texte. Il esquisse le programme d'une édition qui nous renseignerait sur l'homme; encore imparfaitement connu, tout en permettant de mieux comprendre les intentions du poète, la signification et la valeur des diverses parties de son œuvre. M. Fabre ne craint pas de bouleverser les idées reçues et de reléguer les grandes machines *(Hermès, Amérique)*, en fait simples ébauches, au magasin des accessoires, pour voir le véritable Chénier dans ses vers plus personnels, parmi lesquels les jambes ont la préférence. L'auteur sait prendre parti sans être jamais partisan; en lui le critique littéraire et le savant, loin de s'exclure, s'entr'aident et se complètent. Le chapitre de conclusion, sur la fortune littéraire de Chénier, chapitre si moderne, si entraînant, n'est pas de moindre valeur que la bibliographie, véritable « état présent » en miniature. Qu'on ne se méprenne pas sur les proportions modestes de l'ouvrage : il renouvelle les études sur Chénier.

J. V.

Pierre Miquel : *Hugo touriste*. Paris-Genève, La Palatine, 1958, 208 p.

M. Pierre Miquel suit le poète jeune dans un certain nombre de ses promenades ou de ses villégiatures. Il le montre en 1819 chez les Foucher à Issy, en 1820 à Sceaux, l'année suivante à Dreux, où il se rend à pied dans l'espoir de rencontrer Adèle. Un autre chapitre nous transporte à Montfort-L'Amaury et évoque l'amitié de Hugo et de Saint-Valry, dont M. Miquel cite d'intéressantes lettres inédites; un autre à la Roche-Guyon en 1821 et en 1835; un autre à Gentilly en 1822. L'évocation de ces différents séjours, agrémentée d'une illustration bien choisie, est vivante et pittoresque. Elle utilise abondamment, outre des documents d'archives, la correspondance de Hugo, ses souvenirs et ses romans. Il est regrettable cependant que l'annotation soit si médiocrement présentée : des lacunes, des imprécisions, des négligences typographiques accusent une mise au point insuffisante, qui empêche de lire cet ouvrage avec tout le plaisir qu'on en attendait.

Jacques Robichez.

Balzac : *Le Père Goriot*, introduction, notes et appendice critique par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1960, LI-484 p.

Après l' *Histoire des Treize*, *La Vieille Fille*, *Le Cabinet des Antiques*, comme par un souci de symétrie, M. P.-G. Castex revient à Paris et présente *Le Père Goriot*. Réunies, ses quatre introductions constituent une riche étude d'ensemble sur une période essentielle de la carrière de Balzac (1833-1836). La première question que se pose cette fois M. Castex est celle de l'unité de l'œuvre. Roman de la paternité, c'est l'intention première de Balzac. Lui a-t-il été fidèle? Ne s'est-il pas égaré avec Rastignac vers le thème d'une éducation sentimentale et sociale, avec Vautrin vers celui de la révolte? M. Castex répond que le drame peut être considéré de deux points de vue, soit en lui-même, et c'est bien le père martyr qui est au premier plan, en pleine lumière, soit dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*, dont pour la première fois se trouve systématiquement appliqué le procédé des « personnages reparaissants ». Balzac a su faire jouer admirablement ces deux éclairages, préserver l'unité et ouvrir les perspectives. D'où lui est venue cette idée d'un père bafoué par ses filles? D'un épisode vécu, comme il l'affirme? C'est possible. De ses lectures? C'est certain et, avant tout, du *Roi Lear*. Mais bien davantage encore d'une préoccupation constante, avivée par sa récente paternité, et d' « une méditation personnelle, dont des œuvres antérieures ont déjà fixé certains aspects ». Plus d'une fois en effet il avait abordé ou développé le thème, qui est approfondi dans *Goriot* jusqu'au plan de la passion exclusive. Il n'est pas douteux qu'il y a quelque chose de Balzac lui-même dans le père de Delphine et d'Anastasie. M. Castex montre qu'il en est de même pour Rastignac et Vautrin. Il trace de ces personnages deux excellents portraits, ou mieux il leur consacre deux analyses détaillées, où il indique la signification multiple de ces caractères, établit des rapprochements jusqu'à présent inaperçus, nuance ceux que la critique a parfois exagérément soulignés. L'un, Rastignac, n'est pas sans ressemblance avec Raphaël de Valentin, Rubempré, d'Esgrignon, mais aussi avec Julien Sorel. L'autre, Vautrin, symbole de la violence antisociale et d'une énergie amorale dont la source est peut-être chez Diderot, emprunte quelques traits à Vidocq. Mais il est, au fond, — M. Castex y insiste — radicalement différent de ce loup devenu mouton. L'un et l'autre, comme Goriot, sont unis à Balzac par une évidente complicité. Tous trois sont d'authentiques compagnons intimes que le romancier a vus s'agiter confusément au fond de lui-même. Et cela suffirait à justifier l'affirmation catégorique, *All is true*, valable tout aussi bien pour le cadre. En effet dans une mise au point, en partie fondée sur les travaux de Mlle Fargeaud et précisée par une illustration de qualité, M. Castex nous apprend ce que les maisons et les sites du *Père Goriot* doivent à l'expérience personnelle de Balzac. C'est un décor vivant, où se situe un drame vivant, qui a les qualités scéniques, mouvement, dialogue, dont le théâtre de Balzac est loin d'être également pourvu.

On sait que le roman, dont le manuscrit est conservé à la collection Lovenjoul, a été rédigé de septembre 1834 à janvier 1835, et a paru d'abord dans *La Revue de Paris* de décembre à février. La première édition en volume (Werdet), suivie de plusieurs autres est de mars 1835. M. Castex donne celle de Furne (1843) en tenant compte des corrections manuscrites de l'auteur. Il ne se contente pas de présenter un choix abondant de variantes significatives; il les commente, comme il l'avait fait plus rapidement pour *La Vieille Fille* et *Le Cabinet des Antiques*, dans un exposé méthodique qui s'intitule « Evolution du texte ». Cette étude complète très heureusement l'introduction. Elle contribue à faire de cette édition le travail de tout premier ordre que méritait le chef-d'œuvre de Balzac.

J. R.

Renée Lelièvre : *Le Théâtre dramatique italien en France*, 1855-1940. Paris, Armand Colin, 1959, 652 p.

Il convient de rendre hommage à la vaste information de cet ouvrage. Sur près d'un siècle de littérature dramatique, Mme Lelièvre nous apporte une somme considérable où les historiens du théâtre et les comparatistes trouveront une foule de renseignements. Elle a puisé dans les coupures de presse conservées à l'Arsenal et à la Bibliothèque nationale (dossier Georges Hérelle), en prenant soin de les vérifier et de les compléter. Elle a utilisé d'autre part les annuaires et les almanachs spécialisés et doit beaucoup aussi à de nombreux inédits concernant principalement d'Annunzio. Cette énorme documentation, se rapportant à près de trois cents pièces jouées à Paris en italien, ou surtout en français, de 1855 à 1940, était d'un maniement délicat et sa mise en œuvre posait des problèmes difficiles. L'auteur ne pouvait espérer les résoudre tous et il arrive que l'organisation logique du livre soit un peu étouffée sous l'abondance des faits. Partant des éphémères triomphes de la Ristori sous le Second Empire, le plan est chronologique : « L'ère des grandes tournées », 1855-1897 (titre injustifié à partir de 1880); « l'ère dannunzienne », 1897-1914; la guerre, 1914-1919; « l'ère pirandellienne », 1919-1935; « du pacte à quatre à 1940 ». Mais de ces cinq parties très inégales (la troisième n'a qu'une quinzaine de pages), la deuxième et la quatrième sont de beaucoup les plus importantes. Chacune d'elle aurait mérité une étude séparée qui aurait permis une structure plus nette et plus explicative. La principale réserve que l'on formulera à propos de cette thèse (où l'on est obligé de signaler aussi d'innombrables fautes d'impression) tient donc à ses limites mêmes : le sujet est trop vaste. Mme Lelièvre a été sensible aux fluctuations de la vogue italienne en France. Mais justement celles-ci facilitaient les coupures. De ces alternances d'engouement et de désaffection, elle s'est efforcée de faire apparaître les raisons qui sont d'ordre artistique, littéraire, philosophique. Il s'est trouvé, dans les débuts, que les pièces italiennes souffraient de ramener en France des formules d'art trop connues chez nous. La politique aussi a joué fréquemment un rôle essentiel. L'amitié franco-italienne a été souvent mise à rude épreuve depuis un siècle. Le théâtre italien en a subi le contrecoup. Pendant de très longues années, si les acteurs italiens, la Ristori, Rossi, la Duse connaissent en France de retentissants succès, les pièces qu'ils jouent ne parviennent pas cependant à s'imposer au public français comme des œuvres classiques. Il semble qu'avec Pirandello, surtout après sa mort, ce mauvais sort soit enfin définitivement conjuré. C'est à cette conclusion qu'aboutit Mme Lelièvre au terme

de sa minutieuse recherche. « Le rêve de la Ristori : faire savoir à l'étranger que l'Italie n'était pas seulement la patrie d'œuvres mortes (s'est enfin) réalisé. »

J. R.

J.-C. Carloni et Jean-C. Filloux : *La critique littéraire* (Collection « Que sais-je ? »). Paris, P.U.F, 1955, 120 p.

C'est pratiquement sur Sainte-Beuve que s'ouvre l'historique de cette discipline que le xxe siècle (à l'honneur, légitimement, dans toute la seconde moitié du volume) voit tiraillée entre l'« impressionisme » (Gide, Alain, etc.) et l'« érudition » (Lanson); entre la tendance « créatrice » (Thibaudet, Valéry), qui remonterait à Baudelaire, et la tendance scientifique (critique psychanaliste, critique marxiste) d'origine tainienne. La grande invasion philosophique qui caractérise notre après-guerre amène enfin les auteurs à grouper sous le titre « critique philosophique » tous ceux, existentialistes, personnalistes ou autres, qui s'interrogent aujourd'hui sur la fonction de la littérature. Les notes de ce dernier chapitre constituent une bonne bibliographie des études et essais les plus récents (on peut y ajouter maintenant le texte des débats sur *Psychanalyse et littérature* dans le septième *Cahier de l'Association internationale des études françaises)*.

On peut regretter que le point de vue adoptés strictement français, n'ait pas permis aux auteurs de parler des écoles étrangères, et de poser ainsi le problème des rapports avec des disciplines contemporaines comme l'esthétique, la stylistique, etc. La même optique nationale explique, sans le justifier entièrement, que soit atténuée (pp. 68-9) l'opposition, parfois violente à l'étranger, entre critique littéraire et histoire littéraire. La présentation est claire et objective; ils nous semble pourtant que la caractérologie, même si les auteurs la jugent « superficielle », méritait mieux qu'une allusion (p. 114, n,1°).

J. Voisine.

Pierre-Henri Simon : *Théâtre et Destin.* Paris, Armand Colin, 1959, 224 p.

Quoiqu'il débute par un chapitre où sont bien indiquées les grandes lignes de l'évolution du théâtre au xxe siècle, ce recueil de huit conférences sur Claudel, Giraudoux, Mauriac, Montherlant, Salacrou, Anouilh, Sartre et Camus n'est pas un livre d'histoire du théâtre. Il ne se présente nullement comme le pendant de l'*Histoire de la littérature française contemporaine* que M. P.-H. Simon a publiée chez le même éditeur. L'auteur a choisi ses dramaturges et, pour chacun d'eux, il a choisi un point de vue. On hésite donc à lui reprocher des lacunes. Et pourtant... L'étude consacrée à Jean Anouilh s'arrête à 1945, ce qui peut passer pour l'effet d'une intention bienveillante. Mais il est peut-être dommage que le théâtre de Romain Rolland et celui de Gabriel Marcel soient passés sous silence. La technique dramatique proprement dite échappe, elle aussi, au propos de M. Simon. « Je demande aux œuvres, écrit-il, ce qu'elles veulent nous apprendre sur l'homme, sur le monde, sur nous-mêmes, généralement sur la conscience qu'une société, à un moment donné, prend de ses problèmes, de ses inquiétudes, de sa foi, de son espoir. » C'est ainsi qu'en chacun de ses chapitres, il adopte un angle de visée particulier : la « lumière poétique et l'éclipse du mal » pour Giraudoux, « l'échec de l'amour » pour Mauriac, ou la « pureté » pour Anouilh. Chez tous ces écrivains, aussi différents qu'ils soient, M. Simon relève des préoccupations analogues : rendre la scène française à la poésie, y placer au premier plan dans une atmosphère de pessimisme tragique la question de la destinée humaine. Il mène ces analyses avec l'élégante maîtrise qui lui est coutumière. On regrettera seulement qu'il ne leur ait pas donné la conclusion qu'on attendait de lui. Les pièces les plus récentes sont absentes de son livre. Ni celles de Beckett, ni celles d'Ionesco n'y figurent. Est-ce parce qu'elles se situent en dehors de la littérature? Elles n'en sont pas moins du théâtre.

Jacques Robichez.

Cahiers d'analyse textuelle. I, 1959, 104 pages. Direction : Louis Remacle, professeur à l'Université de Liège. — Dépôt : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 95, boulevard Raspail, Paris (VIe).

L'« analyse textuelle », c'est l'initiation à l'explication française. L'exercice est en honneur depuis longtemps à l'université de Liège, où un maître de grand renom, Servais Étienne, l'a introduit avec éclat. Les étudiants ont besoin de modèles : c'est pour leur en fournir que les disciples et continuateurs de Servais Étienne ont entrepris la publication de ces Cahiers.

Peu de théorie : la méthode ressort de la pratique.

Ce premier fascicule, très bien présenté, contient donc surtout des explications rédigées. Ont été choisis des poèmes à la fois très courts et très connus : le sonnet de Ronsard sur la mort de Marie, un poème de *Sagesse* (« *Un grand sommeil noir...* ») et, de Victor Hugo : « *Saison des Semailles. Le Soir* » : toutes fleurs d'anthologies. Un même esprit anime ces travaux, esprit de précision et de modestie, voire d'humilité. La seule ambition de l'équipe est d'apprendre à lire avec attention. Tous les mots, tous les groupes de mots sont pesés à leur juste poids. On tâche d'en extraire « tout ce qu'ils apportent à l'œuvre, les observant à la fois dans le contexte immédiat et dans la composition globale. » (p. 24). Une guerre sévère est faite aux entraînements de l'imagination, à l'impressionnisme superficiel, aux affirmations mal étayées, aux exagérations, aux rapprochements spécieux, aux fantaisies brillantes et aléatoires, bref à tout ce qui risque de compliquer frauduleusement, de fausser ou de majorer le sens du poème. Un tel souci de rigueur s'allie bien avec la finesse. Si une certaine sécheresse, loin d'être exclue, est recherchée, c'est pour mieux déjouer les pièges de l'ivresse verbale. Le travail littéraire finit ainsi par avoir la même probité qu'une observation scientifique.

Tous ceux qui s'intéressent chez nous à l'enseignement du français, étudiants et professeurs, auront intérêt à suivre l'effort de nos amis belges.

La valeur pédagogique de ces « analyses » est accrue par la diversité de leur origine. Pour le poème de Victor Hugo, ce sont des copies d'étudiants (niveau de la licence). La pièce de *Sagesse* avait fait, dans une section de propédeutique (pour user du vocabulaire français) l'objet d'une composition : un assistant, avant de proposer son propre travail, présente le compte rendu critique des copies; il relève les gauchissements, les naïvetés, les outrances

et les contresens des apprentis, avec une autorité souriante : il y a là de quoi s'instruire, même pour les maîtres. Mais la partie la plus utile et la plus curieuse de ce Cahier, c'est Mme Madeleine Remacle, professeur de seconde, qui l'apporte. Après avoir rédigé, en lectrice pure, sa propre explication de Ronsard, selon la méthode de Servais Étienne, elle a recherché toutes les explications imprimées du même sonnet. Elle en a trouvé sept, dues à des princes de la critique (L. Spitzer, M. Raymond) ou à des spécialistes de l'enseignement du français, tels G. Rudler ou notre regretté collègue J. Desjardins. Dans une sorte de préface critique, elle fait, sans agressivité ni excès d'assurance, le procès de ses prédécesseurs, indiquant en quoi et pourquoi elle se sépare d'eux quelquefois. Elle fait courir sous son propre texte une abondante annotation, qui signale toutes les divergences d'interprétation et les points où il lui est difficile de suivre les autres commentateurs. La lecture de ces notes donne beaucoup à penser : qu'il est facile aux meilleurs de trébucher ! De cette confrontation, une leçon se dégage avec force : c'est dans l'étude musicale des vers, dans l'appréciation des sonorités et du rythme qu'il se commet le plus de méprises, d'affirmations hasardeuses ou d'exagérations. Voici pourquoi : on tend à attribuer aux sons des effets qui sont d'abord produits par le sens. Mme M. Remacle se bat avec âpreté contre cette illusion pernicieuse; elle préfère pécher par excès de prudence. « Lorsque les vers sont, comme ceux-ci, particulièrement musicaux, je me contente de souligner cette musicalité, sans chercher à tout prix à lui donner une signification » (p. 41, note 2). C'est une règle d'or.

L'école de Liège pourrait être qualifiée d'ascétique, tant elle met d'acharnement à s'en tenir au texte nu. Elle proscrit délibérément l'histoire littéraire et repousse, comme une distraction néfaste, les éclaircissements biographiques. Elle détache l'œuvre, la « chose de beauté », de son créateur. L'œuvre vaut pour elle-même et doit être étudiée en elle-même : tout ce qui détourne d'elle le regard est mauvais ou superflu.

N'est-ce pas pousser un peu trop loin la peur de la « distraction », de l'anecdote? Par crainte d'appauvrir les textes, ne risque-t-on pas une autre sorte d'appauvrissement, le sacrifice des idées et des sentiments à la stylistique pure? Ce pourrait être l'objet d'un long et beau débat.

Mais les professeurs belges veulent d'abord former de jeunes esprits, et les guérir de leurs tentations. L' « analyse textuelle », telle qu'ils la préconisent et la pratiquent, n'est pas toute l'explication française. Elle en est toutefois la préparation, l'armature et l'âme.

Il faut souhaiter longue carrière à ces *Cahiers*, dont la périodicité n'est pas précisée.

Roger Pons.

Aurélien Sauvageot : *Les procédés expressifs du français contemporain*, Paris, Klincksieck, s. d. (1957), 242 p.

M. Sauvageot n'est pas un spécialiste de la langue française, mais il est un linguiste et ses connaissances théoriques s'appuient sur la pratique des langues vivantes les plus diverses. C'est le fruit de son expérience personnelle, c'est un témoignage, à la fois authentique et autorisé, qu'il verse au dossier des études françaises. Son travail porte sur le français contemporain et plus spécialement sur le français parlé. M. S. passe en revue fort minutieusement la phonétique, la morphologie, la syntaxe et le vocabulaire, dans des chapitres qu'il intitule plus simplement : *Les sons*, *Les mots*, *Les phrases*, *Les expressions*, *Le lexique*. Son dessein est de montrer comment le français, dans ces divers éléments qui le constituent, s'adapte à l'expression des idées et des sentiments. M. S. le fait en se référant souvent aux autres langues vivantes. Il peut ainsi définir plus précisément les traits originaux du français et détruire ou du moins remettre en question bon nombre de préjugés dans lesquels on se complaît pour affirmer la richesse ou la précision logique de notre langue. M. S. est d'ailleurs sévère dans son diagnostic. On peut, en effet, parler de diagnostic, car, si l'on suit M. S., le français est malade, écartelé qu'il est entre le français littéraire ou savant et la langue parlée, incapable aussi de se plier à l'expression de la réalité et de la vie. Le livre de M. S. se termine par un cri d'alarme et par un appel en faveur de réformes urgentes. Ne disons pas trop vite que M. S. est exagérément pessimiste. Sans aucun doute, le français subit une crise, au moins dans une large partie de son domaine. Même si l'on n'admet pas toutes les conclusions de cet ouvrage, il permet, par tout ce qu'il apporte — analyses ne phénomèdes linguistiques et éléments de réflexion — de prendre conscience des ressources du français ainsi que des dangers qu'il court. Ce n'est qu'après avoir bien mesuré les causes des inquiétudes exprimées par M. S. qu'on sera peut-être à même de lui opposer un optimisme raisonnable.

Yves Lefèvre.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Gilbert Charles-Picard : *La civilisation de l'Afrique romaine.* Paris, Plon, 1959, 406 p., 3 cartes, 2 plans et 49 illust. h. t.

Un beau livre, justement couronné par un prix d'histoire de l'Académie française, et qui réconciliera tout lecteur de culture et de goût avec ce genre un peu discrédité par certains abus qu'est la vulgarisation. Mais peut-on encore prononcer ce mot, quand il s'agit du dernier ouvrage de Gilbert Charles-Picard? L'information y est très récente, sûre en général, dans la mesure où le permet l'ampleur des faits envisagés, souvent à la pointe même de cette recherche dont l'auteur, dans son introduction, évoque la minutie, et l'ardeur à la fois inquiète et prudente où les archéologues et les historiens reconnaissent leur servitude et leur grandeur. De cette servitude, G. Picard ne cherche pas à s'affranchir; il veut seulement maintenir le contact avec le grand public, et il a bien raison de ne pas en laisser le soin à des journalistes à peine spécialisés.

La première partie de cet ouvrage retrace l'évolution de l'Afrique romaine jusqu'à son âge d'or, l'époque des Sévères, tandis que la seconde consiste en un tableau de cette civilisation à sa maturité. En premier lieu, l'auteur envisage donc les grands problèmes dont les solutions diverses ont déterminé les lignes maîtresses de cette évolution : c'est ce qu'il

appelle la révolution politique, la révolution économique, le problème social. Le premier chapitre est un exposé très ferme des différentes étapes qui ont conduit de l'*Africa vetus*, héritière de Carthage à la grande Afrique romaine du IIe siècle et l'on admirera particulièrement la maîtrise avec laquelle est dégagé ce fait essentiel qu'est l'évolution municipale. Il y a quelques réserves à faire, à notre sens, quand il s'agit des données économiques et sociales : les dernières, en particulier, sont souvent minimisées : « Le prestige des hors-la-loi, écrit Gilbert Picard (p. 165), semble avoir tenu bien moins à leur rôle de redresseur de torts, qu'à l'attrait qu'exercent toujours sur l'imagination populaire les gens qui vivent d'aventures. » Une appréciation de ce genre, qui vise les brigands d'Apulée, paraît aussi risquée — à l'opposé — que certaines thèses trop systématiques de Rostovtseff, dont l'auteur prend le contre-pied, souvent à juste titre par ailleurs.

La seconde partie du livre est un éblouissant tableau de cet apogée d'une civilisation qui s'affirme durant tout le second siècle pour s'épanouir pleinement sous les Sévères. Là, une expérience africaine très riche et très large — mais on regrette que le Maroc antique soit un peu sacrifié — la familiarité de l'archéologue avec les champs de fouilles, une connaissance très sûre des monuments figurés, des sites et des musées de Tunisie et d'Algérie, ont permis à Gilbert Picard de dresser un bilan que le philologue, avec le seul secours des textes, n'aurait pu concevoir sans graves lacunes. Non que les textes soient méconnus : l'auteur en tire — notamment d'Apulée et des épitaphes métriques — le meilleur parti, éclairant les uns par les autres *realia* et témoignages littéraires. La grande réussite est d'avoir toujours rendu sensible — qu'il s'agît d'architecture domestique, de religion ou de littérature — cette façon bien personnelle qu'a eu l'Afrique de vivre la romanité, son « africité » comme disent certains. Le dernier chapitre, « le baroque africain » est, à cet égard, riche en remarques neuves et pénétrantes, et clôt dignement ce livre dont l'illustration hors texte, très bien choisie, est un charme de plus.

Serge Lancel.

Euripide, *Oreste*, texte établi et annoté par F. Chapouthier, traduit par L. Méridier. Collection des universités de France. Paris, Les Belles-Lettres. 1959, 101 pages, dont 68 doubles.

La publication de l'*Oreste*, attendue depuis si longtemps, sera saluée avec joie, mais aussi avec émotion. Les deux auteurs de l'édition ont disparu, et la longue et riche notice, écrite par F. Chapouthier, ravivera chez tous le poignant regret qu'a laissé sa disparition. Cette notice représente d'ailleurs, du point de vue de l'histoire littéraire, un véritable modèle. Elle commente d'abord la date, puis la façon, si neuve, dont Euripide a délimité son sujet au cœur de la vieille légende, et l'étrange orientation de la pièce : « Un drame de sentiments et d'idées qui s'achève comme un opéra-comique »; mais elle pousse l'analyse plus loin : elle décèle, à travers les imitations littéraires, l'intention de rivaliser ou de critiquer, et, dans les thèmes intellectuels, le reflet des connaissances récentes et des idées alors débattues; elle étudie même la musique des parties lyriques : enfin elle arrive à rendre instructives pour l'histoire littéraire les destinées qu'eut cette pièce, à la fois si spectaculaire et si riche en analyses psychologiques ou en remarques morales. En une trentaine de pages, tous les aspects de cette œuvre si caractéristique d'Euripide prennent vie de la façon la plus révélatrice.

Les notes, d'ailleurs sont plus nombreuses que d'ordinaire et précisent, chemin faisant, bien des points de civilisation. Leur présence, ainsi que le caractère de la notice, rend l'édition exceptionnellement précieuse.

J. de Romilly.

Robert Flacelière. *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris, Hachette, 1959, 369 p.

Comme le dit plaisamment l'auteur, le livre qu'il nous donne constitue une sorte d'antidote : il permet d'éviter une certaine forme de classicisme trop idéalisé et comme désincarné. La Grèce se révèle au contraire, dans son livre, sous le jour le plus concret et le plus familier. Et cela est précieux : car l'on risquerait d'oublier les petites ruelles étroites de l'Athènes ancienne, plus que cette Acropole qui les dominait, et les spectateurs sur les gradins, plus que les tragédies qu'ils allaient voir. Or, la Grèce est faite des deux...

M. Flacelière a d'ailleurs eu le talent de faire évoquer cette vie de tous les jours précisément par les auteurs dont on oublie parfois qu'ils la vivaient : la littérature grecque ne manque pas, en effet, de textes, souvent charmants, évoquant la vie quotidienne; et le livre groupe de nombreuses citations. L'auteur fait remarquer lui-même qu'elles sont plus « athéniennes » que « grecques » et qu'elles débordent (parfois assez largement) le siècle de Périclès. Mais qu'importe? Les témoignages se complètent, s'animent. On voit revivre, dans cette Athènes des boutiques et des petites rues, les familles, l'éducation, les métiers; on discute toilette et cuisine. Le tableau n'est d'ailleurs pas limité à la vie privée; la vie quotidienne d'un Athénien est, avant tout, mêlée à celle de la cité; aussi voit-on l'assemblée du peuple surgir dès les premiers chapitres, et de grands rassemblements se faire, vers la fin, pour les fêtes, pour la justice, pour la guerre. La lecture du livre est des plus attrayantes, et l'on se prend parfois à penser que c'est, en dépit de tout, une forme du classicisme grec, que d'avoir su laisser, même de cette « vie quotidienne », et même quand il s'agit de traits qui s'écartent fort de notre temps, une image si exceptionnellement empreinte d'humanité.

J. de R.

A travers les revues d'histoire littéraire

ABRÉVIATIONS

A	*Annales.*
Au	*Aumla.*
BAGB	*Bulletin de l'Association Guillaume Budé.*
CAIEF.....	*Cahiers de l'Association internationale des études françaises.*
Et	*Etudes.*
FR	*French Review.*
FS	*French Studies.*
MF	*Mercure de France.*
MLN	*Modern Language Notes.*
MLR	*Modern Language Review.*
RDM	*Revue des deux mondes.*
RHLF	*Revue d'histoire littéraire de la France.*
RHT	*Revue d'histoire du théâtre.*
RLC	*Revue de littérature comparée.*
RLMC	*Rivista di letterature moderne e comparate.*
RP	*Revue de Paris.*
RR	*Romanic Review.*
RSH.......	*Revue des Sciences humaines.*
SC.........	*Stendhal Club.*
SF.........	*Studi francesi.*

Apollinaire. — Raymond WARNIER : *Une nouvelle hypothèse sur les origines d'Apollinaire*, SF, 1960, X. (A propos de l'hypothèse : Apollinaire petit-fils du duc de Reichstadt).

D'Aubigné. — I. MACDONALD : *Trois pamphlets de d'Aubigné*, FS, janvier 1960. (*Le Caducée, Traité sur les guerres civiles, Du devoir mutuel des rois et des sujets*; étude des manuscrits, datation.)

Balzac. — Roger PIERROT : *Balzac et l'amour*, RP, août 1960. (Petite histoire de la vie amoureuse de Balzac.)

— *L'Année balzacienne* 1960 (Garnier) contient, outre des textes inédits ou peu connus de Balzac, les études suivantes :

— Jean POMMIER : *Deux moments dans la genèse de « Louis Lambert »*. (Commente les corrections du manuscrit et des premières épreuves.)

— Maurice BARDÈCHE : *Autour des « Etudes philosophiques »*. (D'où est venue à Balzac sa théorie sur l'usure vitale? Influences de Rousseau, Brown, Cabanis, Virey; l'originalité de Balzac.)

— Madeleine FARGEAU : *Les Balzac et les Vauquer.* (Une pension bourgeoise proche de la rue Neuve-Sainte-Geneviève modèle possible de la pension Vauquer; l'origine de ce nom.)

— J.H. DONNARD : *Qui est Nucingen?* (Différents financiers et affairistes, en particulier Girardin, qui ont pu fournir des traits à Balzac pour Nucingen.)

— Jean A. DUCOURNEAU et Roger PIERROT : *Calendrier de la vie de Balzac.* 1826-1828.

— Pierre CITRON : *Situations balzaciennes avant Balzac.* (Emprunts de Balzac pour *La Duchesse de Langeais* et *Les Illusions perdues.*)

— Maurice REGARD : *Balzac et Laurent-Jan, lettres inédites.*

— André LORANT : *Histoire de Lélio, documents inédits.* (Laure Surville auteur de contes pour enfants : l'influence de Balzac, ses emprunts à la littérature de sa sœur.)

— A. PRIOULT : *A l'ombre des presbytères.* (*Le Vicaire des Ardennes*, emprunts et originalité de Balzac.)

— P.-G. CASTEX : *Le jour inoubliable.* (Pourquoi Balzac a daté du 26 janvier 1834 *La Duchesse de Langeais;* pourquoi du 26 janvier 1835 son manuscrit du *Père Goriot;* saveur particulière des souvenirs rattachés au 26 janvier 1834.)

Baudelaire. — Charles d'HÉRISSON : *A propos de Baudelaire en* 1841 *et* 1842, MF, mars 1960. (Sur le voyage de Baudelaire : les intentions de son beau-père avant le voyage; Baudelaire à son retour en France.)

Blaze de Bury. — Jacques VOISINE : *La jeunesse d'Henri Blaze de Bury*, RSH, janvier-mars 1960, (Blaze de Bury jusqu'à son mariage avec Rose Stuart en 1844; traduction de *Faust*, voyage à Weimar, poèmes; documents inédits.)

Borel. — *Lettres et documents inédits* publiés par Jean RICHER, RSH, avril-septembre 1960.

Camus. — *La Table ronde*, nº spécial, février 1960.
— *La Nouvelle Revue française*, nº spécial, mars 1960.
— Pierre de BOISDEFFRE : *Albert Camus*, RDM. 1er février 1960.
— A. BLANCHET : *Le Pari d'Albert Camus*, Et. mai et juin 1960. (« Camus avait parié qu'il trouverait sans Dieu et sans vie éternelle, le bonheur, l'innocence et — pourquoi pas? — la sainteté. Après tant de raide obstination, il a livré, dans *La Chute*, un aveu qui l'étouffait : j'ai perdu mon pari ». — « progrès vers la vérité... approfondissement. »)

Chateaubriand. — P. Christophorov : « *L'Essai sur les Révolutions » et la critique contemporaine*, RSH, janvier-mars 1960. (L'accueil réservé à l'*Essai* en France et à l'étranger; articles retrouvés; réactions de Chateaubriand.)

Claudel. — Dans le deuxième *Cahier Paul Claudel* (Gallimard, 1960) on trouvera, sur le thème général « Le rire de Paul Claudel », des articles de Pierre Moreau, Pierre Claudel, Eugène Roberto, Roger Leroy, Gérald Antoine, Jacques Petit, Jacques Madaule, Stanislas Fumet, Charles Galperine, Pierre Ganne.

Colette. — Nicole Houssa : *Balzac et Colette*, RHLF, janvier-mars 1960. (Colette balzacienne; références dans son œuvre à la *Comédie humaine*, citations.)

Corneille. — Jacques Morel : *La structure de « Clitandre »*, RHT, 1960, II. (Les problèmes posés à Corneille par la complexité de l'intrigue; comment il s'est efforcé de les résoudre; découverte d'un style et d'un rythme originaux de la tragi-comédie.)

— Jacques Morel : *A propos du plaidoyer d'Horace*, RR, février 1960. (« Réflexions sur le sens de la vocation historique dans le théâtre de Corneille ».)

Desbordes-Valmore. — *Lettres inédites* publiées et commentées par Marie Cordroc'h et Roger Pierrot, RSH, avril-septembre 1960. (Treize lettres inédites ou partiellement inédites — 1840-1843 — dont dix à Caroline Branchu, amie de Marceline.)

Diderot. — Roland Mortier : *Un commentaire du « Neveu de Rameau » sous le second Empire*, RHLF, janvier-mars 1960. (Commentaire de N. David dans la collection de la « Bibliothèque Nationale ».)

— W. Folkierski : *L'anglais de Diderot*, RLC, avril-juin 1960. (Comment Diderot a appris l'anglais, comment il traduit.)

Dumas père. — Ferdinand Boyer : *Alexandre Dumas historien de Garibaldi*, RLMC, décembre 1959. (Se propose de réhabiliter Dumas historien et traducteur de Garibaldi.)

— Ferdinand Boyer : « *Les Garibaldiens » d'Alexandre Dumas, roman ou choses vues?* SF, 1960, X. (Estime injuste le discrédit où sont tombés *Les Garibaldiens* et insiste sur la véracité de Dumas.)

Elskamp. — Voir **Mallarmé.**

Flaubert. — Arthur Bieler : *La couleur dans « Salammbô »*, FR, février 1960. (La technique de Flaubert coloriste.)

Gautier. — Gerald W. Spink : *Les goûts de Théophile Gautier en architecture*, MLR, juillet 1960.

Hugo. — *Deux lettres inédites à Paul Lacroix* publiées et commentées par Jean Richer, RSH, avril-septembre 1960. (Lettres d'avril 1829 et de mai 1830; d'après la seconde un ouvrage de Paul Lacroix pourrait être l'une des sources du *Roi s'amuse*.)

— *Victor Hugo et Ernest Legouvé: lettres inédites* publiées et commentées par D.A. Griffiths, RSH, avril-septembre 1960.

Huysmans. — *Lettres inédites à Marie de Villermont* publiées et commentées par Joseph Daoust, RSH, avril-septembre 1960. (51 lettres, de mars 1897 à avril 1906; commentaire précis et apportant d'abondants renseignements sur les dix dernières années de Huysmans.)

Laclos. — Ronald Grimsley : *Le Don Juanisme dans « Les Liaisons dangereuses »*, FS, janvier 1960.

Loti. — Voir **Proust.**

Mallarmé. — A.R. Chisholm : *Quelle soie aux baumes du temps*, Au., novembre 1959. (Commentaire du sonnet de Mallarmé où se retrouve le thème du pitre châtié; réalité et chimère.)

— A.R. Chisholm : *Mallarmé's Edens*. Au., mai 1960. (L'amour idéal au-dessus des passions; le raffinement quintessencié de l'expression; les « correspondances ».)

— Robert Guiette : *Max Elskamp et Stéphane Mallarmé*, MF, juin 1960. (Les citations des deux poètes; lettres de Mallarmé à Elskamp; souvenirs d'Elskamp.)

— C. Chadwick : *Mallarmé et la tentation du lyrisme*, RHLF, avril-juin 1960. (La fin du poème « Las de l'amer repos... » marquerait la résolution de renoncer aux hautes ambitions de la poésie intellectuelle et de céder aux tentations d'un lyrisme facile : fidélité ou infidélité à cette résolution dans les poèmes suivants.)

Maupassant. — Ernest Simon : *Technique descriptive et Technique analytique dans « Pierre et Jean »*, RR, février 1960. (Souplesse d'une technique qui va de la description objective à l'analyse psychologique, selon le degré de complexité des situations.)

Michelet. — E. de Saint-Denis : *Virgile et la formation de Michelet*, BAGB, 1960, II.

Molière. — J.D. Hubert : « *L'Ecole des femmes » tragédie burlesque*, RSH, janvier-mars 1960. (Les différents éléments qui tendent à faire de la pièce une « tragédie »; comment Molière la maintient dans le ton comique par des procédés analogues à ceux du « burlesque ».)

Nerval. — Jeanne Genaille : *Sur « El Desdichado »*, RHLF, janvier-mars 1960. (Propose de voir dans le « desdichado », outre Nerval lui-même, Richard Cœur de Lion prisonnier; justification détaillée de cette interprétation.)

Pascal. — Jacques Morel : *Réflexions sur le sentiment pascalien*, RSH, janvier-mars 1960. (Les différentes acceptions du mot « sentiment » dans les *Pensées;* ce qu'elles ont de commun; raison et sentiment; opposition et conciliation suprême : le dialogue entre Dieu et l'homme.)

— François Germain : *Imagination et vertige dans « Les deux Infinis » de Pascal*, RSH, janvier-mars 1960. (Comment Pascal fait appel à la fois à la raison et à l'imagination; la qualité et le rôle de l'image du gouffre.)

Proust. — Henri Bonnet : *Alphonse Darlu* (1849-1921) *le maître de philosophie de Marcel Proust*, CAIEF, 1960.

— Germaine Brée : *La conception proustienne de « l'Esprit »*, CAIEF, 1960.

— P. Costil : *Loti et Proust*, CAIEF, 1960. (Affinités nombreuses; l'admiration de Proust jeune pour Loti; influence.)

— F.C. Green : *Le rire dans l'œuvre de Proust*, CAIEF, 1960.

— Philip Kolb : *Proust et Ruskin. Nouvelles perspectives*, CAIEF, 1960. (Proust connaît très mal l'anglais, il ne lit Ruskin que dans des traductions; influence négligeable de Ruskin sur la conception générale de l'œuvre; influence de Ruskin sur la *structure* de *La Recherche*, à partir d'une remarque de Proust sur Ruskin datée de 1905.)

— A. Salvan : *Proust devant l'opinion américaine*, CAIEF, 1960. (Les raisons d'un succès et d'une influence.)

— A. Ferré : *La vocation dans la vie et dans l'œuvre de Marcel Proust*, CAIEF, 1960.

Racine. — Roland Barthes : *Histoire et Littérature*, A, mai-juin 1960. (Critique, à propos de Racine, des méthodes actuelles de l'histoire littéraire).

— H. Gaston Hall : *Racine, Desmaret de Saint-Sorlin et la querelle des « Imaginaires »*, MLR, avril 1960.

Reverdy. — Renée Riese Hubert : *L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Pierre Reverdy*, MLN, mars 1960. (Vers un « dépouillement géométrique ».)

Rimbaud. — Suzanne Bernard : *La palette de Rimbaud*, CAIEF, 1960. (Aspect impressionniste et aspect symboliste du « colorisme » de Rimbaud.) — Voir aussi **Verlaine.**

Rolland — Charles H. Moore : *Rolland et Hauptmann avant la « mêlée »*, RR, avril 1960.

Ronsard. — Isidore Silver : *Ronsard débutant et la « Théogonie » d'Hésiode*, RHLF, avril-juin 1960. (Affinités et ressemblances.)

Saint-Évremond. — René Ternois : *En écoutant Saint-Evremond*, RHLF, avril-juin 1960. (Sur des notes inédites de Desmaizeaux, biographe de Saint-Evremond.)

Sand. — *Lettres inédites* publiées et commentées par Pierre Reboul, RSH, avril-septembre 1960. (Longues et très curieuses lettres intimes écrites par Sand de 1832 à 1837 à Charles Duvernet, Émile Paultre, Duteil, François Buloz, Michel de Bourges, Michiels, Eugène Pelletan.)

Stendhal. — V. Del Litto : *Un nouvel échantillon de la collaboration de Stendhal avec Louis Crouzet*, SC, 15 avril 1960. (Pages retrouvées d'avril 1805.)

— F. Jourdan-Clet : *Avec Stendhal dans le massif de la Grande Chartreuse*, SC, 15 avril 1960. (Excursions réelles ou imaginaires de Stendhal.)

— Jean Prévost : *Essai sur les sources de « Lamiel »*, MF, juillet 1960. (Un type de femme auquel Stendhal a rêvé de longue date : *L'Amazone;* un personnage réel : Lacenaire; pages peu connues imprimées à Lyon en 1942.)

Valéry. — H.A. Grubbs : *La nuit magique de Paul Valéry. Etude de « Féerie »*, RHLF, avril-juin 1960. (Commentaire du sonnet *Féerie* et des quatre formes que lui a données Valéry.)

— M. Bémol : *Le jeune Valéry et Gœthe*, RLC, janvier-mars 1960.

Verlaine. — Daniel A. de Graaf : *L'influence de Swinburne sur Verlaine et Rimbaud.* RSH, janvier-mars 1960.

— V.P. Underwood : *Quelques correspondances chez Verlaine*, RSH, janvier-mars 1960. (Réminiscences et emprunts conscients.)

— P. Fortassier : *Verlaine, la musique et les musiciens*, CAIEF, 1960.

Villiers de l'Isle-Adam. — A.W. Raitt : *Villiers de l'Isle-Adam et l'Illusionnisme.* CAIEF, 1960. (Villiers, bien plus que Hegel et Schopenhauer est le maître à penser des poètes symbolistes.)

Voltaire. — P.M. Conlon : *Le deuxième centenaire de « Candide »*, Au., novembre 1959.

Zola. — *Lettres et documents inédits* publiés et commentés par Henri Mitterand, RSH, avril-septembre 1960. (Lettres écrites de Bordeaux par Zola, à sa mère et à sa femme, du 12 au 25 décembre 1870. Commentaire détaillé sur les projets et les activités de Zola à Marseille et à Bordeaux dans les premiers mois de la République.)

Divers. — Communications faites à Liège, en 1959, au XI[e] congrès de l'Association internationale des études françaises : CAIEF, 1960 (voir aussi **Verlaine, Proust**). — X. de Courville : *Le pastiche et la parodie chez Jules Lemaitre.* — Charly Guyot : *Du pastiche au faux. Un pasticheur suisse français du XVIII[e] siècle, Abram Pury.* — O. Jodogne : *La parodie et le pastiche dans « Aucassin et Nicolette ».* — A. Kies : *Imitations et pastiche dans l'œuvre de Charles Nodier.* — Jacques Voisine : *Amphitryon, sujet de parodie.* — F. Carmody : *Le Décadisme.* (« Une variante réaliste ou naturaliste du symbolisme ».) — M. Décaudin : *Poésie impressionniste et poésie symboliste.* (« L'école symboliste s'est affirmée contre les tendances purement impressionnistes ». Originalité de l'impressionnisme en poésie.)

Jacques Robichez.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Comment utiliser Malherbe en classe de seconde ?

« La poésie française, écrit avec beaucoup d'esprit Stendhal, était comme une demoiselle de vingt-huit à trente ans, sans fortune et ruinée par les événements, laquelle avait déjà manqué trois ou quatre mariages, lorsque, pour ne pas rester fille, elle se décida à un mariage de raison avec un veuf qui avait la cinquantaine... »

C'est de ce veuf qu'il s'agit ici ! et de la façon d'utiliser son œuvre dans une classe d'humanités.

Quand on feuillcte cette œuvre, on est bien forcé de s'étonner : cet homme qui marque une sorte de tournant dans l'histoire de la poésie française, que Boileau salue avec un cri d'enthousiasme, qui s'est proclamé lui-même avec une assurance incroyable un des rares grands poètes du siècle et qui a fini par imposer cette opinion à la postérité s'avère, lorsque on parcourt ses vers, l'être le plus foncièrement dépourvu de sensibilité et d'imagination créatrice que l'on puisse trouver. Et cependant on ne peut parler d'erreur foncière : si déplaisant que soit l'homme, si prosaïque que soit le thème développé, nous ne pouvons nier qu'il y ait là de l'authentique poésie. C'est cet étonnement que je trouve formateur pour des adolescents de seconde; c'est sur cet étonnement que j'appuie ma présentation.

***

Le contraire d'un poète sensible et délicat, tel apparaît l'homme. Malherbe était singulier, brutal, intéressé. On cite une foule d'histoires qui ne sont pas très belles à raconter, sur son avarice, sur son âpreté au gain. Il a laissé des instructions à son fils. On s'imagine qu'on va lire une page bouleversante, un chant de cygne à la manière de Du Bellay :

« Comme on voit quelquefois, quand la [mort les appelle,
Arrangés flanc à flanc, parmi l'herbe [nouvelle
Bien loin sur un étang trois cygnes lamen- [ter... »

Nous en sommes loin. Les instructions de Malherbe sont simplement pour lui dire l'état de la maison, combien il doit demander de fermage pour telle terre, ce que vaut tel muid de cidre. Joachim Du Bellay disait :

« Je suis né pour les Muses, on m'a fait [ménager ! »

Malherbe pourrait retourner le vers.

L'homme d'ailleurs est franchement déplaisant : crachotant sans cesse, lorsqu'il parlait, ce qui le forçait à attirer les auditeurs à qui il voulait lire ses poèmes vers la cheminée pour pouvoir y cracher à son aise. Sa silhouette, en hiver, s'épaississait de façon singulière : car il était très frileux. Il portait notamment une telle quantité de bas, les uns par dessus les autres, que son disciple Racan lui avait conseillé, pour ne pas les déparier, de les numéroter par les lettres de l'alphabet. Ce qui fait qu'un jour où l'on s'étonnait de ses énormes mollets : Oui, aujourd'hui, je suis chaussé jusqu'à la lettre « L ».

Les boutades que nous a rapportées avec un zèle admiratif de disciple un peu borné, l'excellent Racan, révèlent un fat mal embouché.

Il avait biffé un Ronsard, n'épargnant que quelques parties, et comme ses disciples lui demandaient s'il approuvait le reste et l'admirait, il répondit : « Non ! Toute réflexion faite, on peut aussi bien tout barrer ! ». Invité un jour chez Desportes, l'odeur de la soupe lui flatta les narines. Il voulait se mettre à table incontinent, quand Desportes lui dit : « Attendez un peu ! Je viens de publier une nouvelle édition de mes Psaumes; je vais monter à ma librairie pour en descendre un exemplaire et vous en faire hommage !

— Ce n'est pas la peine, dit Malherbe, votre soupe est infiniment supérieure à vos vers.

A de tels originaux on peut pardonner bien des choses, s'ils ont le don du génie. Mais Malherbe n'avait aucun génie naturel, il n'avait aucune imagination; il en avait si peu qu'il la reprocha un jour à Regnier, lequel dans une pièce de vers, avait représenté la terre se soulevant dans les airs, pour apporter aux dieux l'éloge du Roi Henri IV. Et il disait : « Quand a-t-il vu la terre ainsi? Moi qui habite la France depuis longtemps, je ne l'ai jamais sentie se soulever ainsi ». Il avait en outre

une grande lenteur à composer. On cite le cas de *Consolations* qu'il avait composées pour un magistrat qui avait perdu sa femme : il les lui apporta trois ans après : le magistrat était déjà remarié.

Regnier lui reproche de n'être qu'un « regratteur de mots », un éplucheur de syllabes et Boileau lui fait gloire de cela-même.

« Il réduisit la Muse aux termes du devoir. » Cette attitude d'adjudant, faisant marcher les Muses au pas, semble plutôt être d'un grammairien que d'un authentique poète. Mais, c'est un fait, Malherbe voyait surtout dans la poésie un « métier », un art dans le sens où l'on dit un artisan, un tenant avant la lettre de l'idéal parnassien de l'art pour l'art. Il tenait l'inspiration en piètre estime. La nature elle-même ne lui était d'aucune aide :

> « Et j'y deviens plus sec, plus j'y vois de [verdure. »

Pour lui, seul comptait le travail acharné : « Il gâtait parfois une demi-rame de papier à faire et refaire une seule strophe », nous raconte Guez de Balzac. Il nous a appris que le juste arrangement des mots et des choses avait plus d'importance que les choses elles-mêmes et que les mots.

Nous sommes loin du poète lyrique tel que nous l'imaginons à la suite de Ronsard ou à la suite des Romantiques. Malherbe d'ailleurs parmi tous les sujets capables d'éveiller l'inspiration, ne retenait que ceux qui pouvaient se transformer en thèmes généraux. Les lieux communs les plus usés lui semblaient les plus dignes de son génie : faire de la beauté avec les platitudes les plus indiscutables. Prenons les *Consolations à Du Perrier*: On rougirait, si l'on avait à exprimer en langage ordinaire les arguments par lesquels il console un père éploré : ce qui est beau ne dure pas; ta fille était belle, donc... Ne continuons pas ce jeu facile. La poésie ainsi conçue ne sera d'ailleurs pour lui qu'une distraction : nous sommes loin des *Mages* de Victor Hugo : « Un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles. »

Faut-il admettre alors la boutade de Banville répondant à Boileau :

« Enfin Malherbe vint ! »

— « Oui et la Poésie s'en alla.

Pourtant la plus élémentaire loyauté nous empêche de donner raison à Banville. Et c'est ici qu'il convient de s'étonner. Ce butor, cet être dénué de sensibilité et d'imagination a une autorité, un air de grand poète, au point que c'est chez lui qu'Henri Bremond, voulant expliquer le miracle de la poésie pure éveillant notre rêve indépendamment du sens du vers, c'est chez lui, dis-je, qu'il prendra son exemple fameux :

> — « Et les fruits passeront la promesse des [fleurs ! »

Comment expliquer ce miracle?

D'abord Malherbe est un artiste qui aime son métier. Il cherche les meilleurs procédés pour faire difficilement des vers faciles. Il repousse comme indignes de lui toutes les licences, les facilités. On le sent même rechercher la difficulté pour elle-même. Il pressent bien avant Gide que « le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin ». C'est d'ailleurs Gide lui-même qui souligne cet aspect dans son introduction à l'anthologie de la poésie française :

> « Pour rhéteur et formaliste que puisse paraître Malherbe, c'est un artiste accompli, prodigieusement représentatif d'un aspect de la Muse française. Sa vertu poétique indéniable reste de qualité très particulière. Il n'est pas de gêne de notre syntaxe ou de notre prosodie dont il ne sache tirer avantage, sur laquelle il ne prenne élan. Sa poésie laborieuse, encothurnée, toute d'effort et de contention atteint au lyrisme par ce qui lui semble le plus opposé : la contrainte ! »

Et alors se passe ce qui se passe presque toujours chez tous les artisans sérieux : à un moment, sans s'en douter, ils se dépassent. Ils créent, sans peut-être en avoir pleine conscience, de l'authentique beauté. La forme est si belle qu'elle ennoblit jusqu'à la matière la plus commune. Une merveilleuse transformation s'est opérée.

A cela se rattache un instinct très sûr de la matière à employer, comme chez tous les authentiques artisans. Ce que la Pléiade n'avait pas compris, Malherbe l'a senti : la langue est du bois vivant. C'est ce bois, poussé sur notre glèbe, qui en a toutes les saveurs, qu'il faut employer. L'on connaît son mot sur l'autorité qui fixe le sens des mots : « Il n'y a pas deux autorités ! Allez demander le sens des mots aux crocheteurs du Port au foin ». Mot qui rappelle celui de Péguy : « Ma mère, cette paysanne, qui ne savait pas lire et qui m'a appris le français ! »

Et dans ce cœur si sec en apparence, l'amour porté à la langue française ne laisse pas d'être émouvant. On sait qu'à son lit de mort ayant entendu la garde prononcer un mot qui ne lui paraissait pas français, il la reprit. Son confesseur lui fit remarquer qu'à ce suprême moment, il pourrait penser à des choses plus sérieuses : « Non, mon Père. Je veux mourir comme j'ai vécu et jusqu'à mon dernier souffle défendre la beauté de la langue française ».

Le résultat en est cet art admirable de donner une forme définitive aux idées les plus banales et les plus plates. L'idée en est presque oubliée ou, mieux elle en est ennoblie. Écoutez-le nous énoncer ce qui est au fond une lapalissade : la mort est inévitable et elle frappe grands et petits. La platitude de l'idée va disparaître devant la splendeur de la forme. De ces vers inoubliables, Alphonse Daudet fera un de ses contes les plus prenants : *La mort du petit Dauphin* :

> « La mort a des rigueurs à nulle autre [pareilles :
> On a beau la prier,
> La cruelle qu'elle est, se bouche les oreilles
> Et nous laisse crier.
> Le pauvre en sa cabane où le chaume le [couvre
> Est sujet à ses lois
> Et la garde qui vieille à la porte du Louvre
> N'en défend pas nos rois.

A ce miracle, le sens rythmique de Malherbe n'est certainement pas étranger. Il le possède à un degré rare. Dans les vers que nous venons de citer, admirons la beauté du rythme de ce grand vers suivi d'un petit. Il y a là comme une sorte

de sanglot qui va tout le long de la pièce, comme un battement, comme une plainte. Les strophes de certaines de ses odes sont aussi de qualité particulière : chez Ronsard on ne les retrouve ni aussi pleins, ni aussi fournis. J'insiste sur cette strophe, qui est sa strophe favorite de dix vers de sept syllabes. Elle court avec une rapidité et une allégresse étonnantes :

Enfin, après les tempêtes
Nous voici rendus au port;
Enfin nous voyons nos têtes
Hors de l'injure du sort.
Nous n'avons rien qui menace
De troubler notre bonace;
Et ces matières de pleurs,
Massacres, feux et rapines,
De leurs funestes épines
Ne gâteront plus nos fleurs.

A ce sens musical, nous pouvons rattacher sans doute ce don des débuts éclatants que lui attribuait Sainte-Beuve et qu'il appelait ingénieusement « le coup d'archet ». En effet si nous avons entendu des violonistes, nous reconnaissons ceux qui ont du génie à l'attaque même de l'archet; à la première note qu'ils donnent, il y a un son qui vous pénètre, qui vous prend le cœur et que les autres n'ont pas. Péguy appelait cela « le départ en falaise ». Ce don, de fait, est extraordinaire chez Malherbe :

« Ta douleur, Du Perrier, sera donc éternelle..

L'archet mord la corde à plein; point de bavures, pas de sons hésitants.

Ce tempérament d'artiste lui a fait comprendre aussi le premier un point délicat de notre prosodie : le mystère spécial de la rime. Alors que Boileau, prouvant par là une fois de plus son incompréhension du mystère de la poésie, déclarait :

— « La rime est une esclave et ne doit qu'obéir ! »

Malherbe, lui, avait deviné que le problème ne se posait pas ainsi. La rime est bien souvent une impératrice qui vous prend par la main et qui vous fait avoir de grandes idées de poète lyrique. Malherbe savait cela. Il aimait la rime rare, imprévue avec des mots curieux, des noms propres. Pourquoi? Il l'a expliqué à Racan : parce que de deux manières la rime suggère des associations d'idées; soit par le sens, soit par le son. Le mot « Chanson » par exemple évoquera tout ce qui se rapporte à l'idée de chanter et toute la série des mots rimant en « son ». Dans ce fatras, il se produit des associations, des attirances plus ou moins magnétiques. « Il faut avoir, disait-il, la rime rare, parce que c'est par la rime rare qu'on trouve de belles pensées. »

On voit par ces remarques le parti qu'on pourra tirer de Malherbe dans une classe de seconde : cet auteur aux thèmes prosaïques et qui pourtant a su faire de l'authentique poésie, permet de poser à nos jeunes garçons le problème de la poésie pure, le problème d'une poésie qui ne réside pas dans le sens intelligible d'un texte, mais qui dépasse la phrase et le mot.

Aussi ne nous étonnons pas si ce rustre réaliste a su prévoir l'immortalité de ses écrits. Il a deviné que cette perfection purement formelle en apparence, dépassait pourtant la pure beauté de forme, pour atteindre cette beauté mystérieuse qui fait toujours rêver. Il nous le dira dans des vers ciselés dans l'airain :

« Ce que Malherbe écrit dure éternellement ! »

Et ailleurs :

« Apollon à portes ouvertes
Laisse indifferemment cueillir
Les belles feuilles toujours vertes
Qui gardent les noms de vieillir;
Mais l'art d'en tresser des couronnes
N'est point su de toutes personnes,
Et trois ou quatre seulement
Au nombre desquels on me range
Savent donner une louange
Qui demeure éternellement.

Henri de Lagrevol.

Thème latin

TEXTE

On a mis en question si (1) Auguste avait eu véritablement le dessein (2) de se démettre de l'empire (3) : mais qui ne voit que, s'il l'eût voulu, il était impossible qu'il n'y eût réussi? Ce qui fait voir que c'était un jeu (4), c'est qu'il demanda, tous les dix ans, qu'on le soulageât de ce poids, et qu'il le porta toujours. C'étaient de petites finesses, (5) pour se faire encore donner ce qu'il ne croyait pas avoir assez acquis (6). Je me détermine par toute la vie d'Auguste; et, quoique les hommes soient fort bizarres, cependant il arrive très rarement qu'ils renoncent, dans un moment (7), à ce à quoi ils ont réfléchi (8) pendant toute leur vie. Toutes les actions d'Auguste, tous ses règlements tendaient visiblement à l'établissement de la monarchie. Sylla se défait de la dictature (9) : mais, dans toute la vie de Sylla, au milieu de ses violences, on voit un esprit républicain; tous ses règlements, quoique tyranniquement exécutés (10), tendent toujours à une certaine forme de république. Sylla, homme emporté (11), mène violemment les Romains à la liberté; Auguste, rusé tyran, les conduit doucement à la servitude. Pendant que, sous Sylla, la république (12) reprenait des forces (13), tout le monde criait à la tyrannie (14) : et pendant que, sous Auguste, la tyrannie se fortifiait, on ne parlait que de liberté.

MONTESQUIEU. *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, chap. XIII.

TRADUCTION

Cum in dubium uocatum sit num Augustus reuera consilium se principatu abdicandi cepisset, quis non uidet eum, rem, si uoluisset, non potuisse quin perficeret? Ex hoc autem liquet eum ludentem sic egisse quod onus illud decimo quoque anno ut sibi detraheretur petiuit, nunquam autem non tulit. Qua in re leuiore nescio qua calliditate usus est, ut quod se parum suum fecisse crederet, ab aliis denuo acciperet. Vt ita iudicem tota Augusti uita adducor, nam quamuis mira natura homines praediti sint, perraro tamen accidit, ut quod per totam suam aetatem meditati sint, ad punctum temporis omittant. Nam quicquid Augustus gessit, quicquid decreuit, eo manifesto spectabat, ut regium ciuitatis genus institueretur. Sulla quidem dictaturam deposuit, sed per totam eius uitam, tum etiam cum saeuiret, studiosum libertatis animum agnosceres, cuius omnia decreta, etiam si tyrannico modo obseruanda curabat, semper ad quoddam liberae ciuitatis genus instituendum tendebant. Itaque Romanos ut Sulla, uir iracundus, per uim ad libertatem traxit, ita Augustus, astutus tyrannus, leniter ad seruitutem deduxit et cum Sulla res Romanas gubernante, respublica recrearetur, omnes tyrannidem esse clamabant, Augusto eas regente, cum tyrannis ualidior in dies fieret, nihil hominibus nisi libertas in ore erat.

NOTES

1. Cf. CIC., *part. orat.*, 42 : *Quae qualia sint, uocatur in dubium.* On trouve aussi chez CICÉRON *uenire in controuersiam, in dubium uenire, in controuersiam uocare, adducere.* Si on tourne avec *dubitare an*, on n'oubliera pas que « douter que ce soit honteux » se dit en latin *dubitare* AN *turpe* NON *sit* (CIC., *Off.*, 3, 50).

2. CICÉRON dit aussi bien *consilium capere faciendi, facere* ou *ut faceret.*

3. Chez CICÉRON, CÉSAR, TITE-LIVE, on a *se abdicare magistratu;* chez SALLUSTE, TITE-LIVE *abdicare magistratum.* Cf. BERGER, *Stylistique*, 583, 3°, Rem. III. *Principatus* sera à préférer à *imperium* trop général. On trouve aussi *imperium, prouinciam deponere* (*Nat. deor.*, 2, 11; *In Pis.*, 5).

4. D'après *Phil.*, II, 56 : *si quando iis* (scil. *pueris*) LUDENTES *minamur praecipitaturos alicunde.* On ne confondra pas *ludus*, le jeu et *ludibrium*, le jouet.

5. *Artes* n'est pas classique (Cf. TACITE, *per uarias fallendi artes, callidis artibus*). *Callidus* est assez souvent pris en mauvaise part (*Comiques*, CIC.); CICÉRON joint *calliditas* à *malitia.* On pourrait songer à *astutiae* (*Off.* 2, 71 : *astutiae tollendae sunt;* cf. *Off.* 3, 68).

6. Le texte suggère discrètement une antithèse entre « recevoir des autres » et « prendre soi-même ».

7. *Tusc.* I, 82 : (*hoc*) *fit ad punctum temporis.*

8. *Réfléchir* implique ici une idée de « projeter », « tendre à exécuter ». D'où *meditari.*

9. Ces présents ne peuvent absolument pas être gardés en latin. Les emplois du présent historique sont limités au récit et non à cette espèce de description intemporelle qu'on a ici.

10. *Exécutés par qui?* Cela en français reste ambigu : par celui (Sylla) qui donnait les ordres? ou ceux qui s'y conformaient? Si on entend : par ces derniers, on ne saurait évidemment dire *tyrannice parere; tyrannice* marque, pour CICÉRON, une gradation sur *regie* (Cf. *Verr.* III, 115).

11. On ne confondra pas *iratus* et *iracundus* (*Tusc.* IV, 54 : *iracundus non semper iratus est*). On pourrait imiter le tour de *pro Rosc. Amer.*, 33 : *aiunt hominem,* UT ERAT FURIOSUS, *respondisse.*

12. Il y a opposition de la monarchie (ou de la tyrannie) et de la république en général. *Ciuitas popularis* (*Rep.* I, 26) serait trop particulier. *Res publica* seul convient (Cf. p. ex. *Phil.* III, 3; *cum ... rem publicam scelere Antonii nullam haberemus*).

13. Cf. *Rep.* I, 44 : *quos* (les tyrans) *si boni oppresserunt, ut saepe fit, recreatur ciuitas.*

14. On pourrait songer à CÉSAR, *B. G.* 5, 37, 3 : *uictoriam conclamant*, « ils crient : Victoire! » Mais est-ce tout à fait le sens? Pour l'accusatif de *tyrannis*, CICÉRON a aussi bien *tyrannida* (*Att.*, 14, 14-2) que *tyrannidem* *Off.* 2, 90), mais on notera que la forme la plus hellénisée est celle de la Correspondance.

Pierre BOYANCÉ.

Épigramme et pédagogie du lexique

Rollin, passant en revue, dans son fameux *Traité des Etudes* (tome I, « De la poésie latine »), les divers genres poétiques latins, s'étonnait qu'on ne fît point usage dans les classes d'un recueil d'*epigrammata* bien choisis. « Il me semble, écrivait-il, que c'est principalement de ces sortes de pièces, courtes et détachées, qu'il faudrait meubler la mémoire des jeunes gens. »

Assurément n'avons-nous plus, ne pouvons-nous plus avoir, pour nos jeunes latinistes, les ambitions que légitimaient les méthodes d'enseignement en honneur il y a deux siècles ! en honneur encore au début de notre siècle, quand un de Parnajon publiait avec grand succès une nouvelle édition, entièrement refondue, du célèbre *Gradus ad Parnassum* de F. Noël !...

Mais si nous ne sommes pas près de revoir des virtuoses du vers latin, nous ne songeons peut-être pas assez, dans une sphère plus modeste, au secours qu'une vivante pédagogie du latin peut tirer de certaines « pièces fugitives » pour l'enrichissement — urgent, on en conviendra, à tous les degrés de notre enseignement ! — du vocabulaire latin de nos disciples.

Il va sans dire que, dans le choix de ces pièces, la plus grande circonspection est de rigueur, tout au moins au niveau du second degré ! Il est piquant de constater que le bon Rollin, si réservé à l'endroit de la valeur éducative des poètes français (1), ne fait pas la moindre allusion à la crudité ou au caractère licencieux que présente souvent, chez les anciens, la poésie légère ! J'avoue avoir vainement cherché, dans la troisième section du *Liber* catullien, une épigramme d'intérêt lexicologique certain qui puisse être décemment étudiée dans nos classes. Par contre, il n'est pas difficile de trouver dans le premier tiers du même recueil, des poèmes n'ayant d'épigrammatique que l'inspiration, mais où rien n'offense la pudeur, et qui offrent autant d'intérêt pour l'étude de la langue que pour celle de la vie littéraire à Rome, sans compter — atout précieux pour le pédagogue ! — l'incomparable ferveur juvénile dont ils sont empreints et qui est perceptible, dès la première lecture, à nos élèves. Ils figurent ordinairement dans nos anthologies scolaires, et, à titre d'exemple, il peut être utile,

(1) « La lecture de nos poètes pourrait être dangereuse à nos jeunes gens par plus d'un endroit... La lecture des poètes français, pour être utile, demande un choix judicieux et de sages précautions, surtout pour ce qui regarde les mœurs. »

(ROLLIN, *Traité des Etudes*, t. I, *De la poésie latine*, article III, « Des différentes sortes de poèmes ».)

après avoir fait traduire et commenter les *carmina* de Catulle I, XIV, XXII et L (qu'on trouvera respectivement aux pages 140, 143, 144 et 147 des *Lettres latines*, de Morisset-Thévenot), d'en extraire et faire étudier :

1° Les termes expressifs d'esprit et d'urbanité, tels que *lepos, lepidus, facetiae, uenustus, dicax, urbanus* (ou leurs antonymes : *infacetus, uenenum, impius, supplicium*) ;

2° Les mots et locutions concernant l'aspect matériel et les étapes de la fabrication du *uolumen* :
tabella, palimpseston, carta regia, umbilici, membrana, le réglage au *plumbum* et le polissage au *pumex*. (1)

Mais, évidemment, la moisson peut être plus abondante si l'enquête porte sur quelques-uns des XIV livres d'épigrammes qu'a composés Martial.

Ainsi, plutôt que d'expliquer *in abstracto* à nos disciples — ce qui nous semble, je sais bien, à nous, d'une logique toute naturelle, mais ne l'est peut-être pas tellement pour des esprits juvéniles ! — que, par une filiation sémantique d'un type très fréquent, l'adjectif *sanus* est « passé » du sens de « bien portant » à celui de « qui a tout son bon sens », ne vaut-il pas mieux mettre sous leurs yeux ce distique :

Octaphoro sanus portatur, Avite, Philippus.
Hunc tu si sanum credis, Auite, furis.

« C'est une litière à huit porteurs, Avitus, qu'utilise Philippus comme moyen de locomotion, alors qu'il est en parfaite santé. Eh bien, si tu crois notre homme parfaitement sain, c'est toi qui déraisonnes, Avitus ! »

(Martial, VI, LXXXIV)

D'autant que cette apostrophe énergique et colorée, susceptible, en raison notamment de ses symétries (positions de *sanus-sanum* et des deux *Auite*), de se graver facilement dans les mémoires, nous offre par surcroît l'avantage de faire toucher du doigt l'équation :

furere = *insanus esse*

et, par voie de conséquence, l'occasion, nullement

(1) Ces *realia*, nous en avons fait l'expérience, intéressent vivement tout autant les étudiants que les lycéens, et nous formons le vœu que, dans la prochaine édition de leur ouvrage, MM. Morisset et Thévenot complètent par une référence à ce centre d'intérêt la subdivision « La vie littéraire » du dernier Index des *Lettres latines* (*Quelques centres d'intérêt*, p. 1282-1284).

De toute façon, il sera opportun de compléter l'explication de Catulle, XXII, 7-8 par la lecture de Martial, III, II, *Cuius vis fieri, libelle, munus?* (cf. notamment v. 7-11) et par celle de Pline (XIII, 25).

négligeable, de mettre une fois de plus en garde les jeunes latinistes contre tout paresseux automatisme : parce qu'au premier vers nous devons tolérer qu'ils rendent (langue assez familière) *portari* par « se faire *porter* », les voilà tentés peut-être par le non-sens *furis* = « tu es furieux » (qui n'en serait évidemment pas un dans la langue de nos aïeux du Grand Siècle !)... Profitons-en pour leur déconseiller — ce n'est jamais superflu — de traduire *furor* par « fureur ».

Au surplus, il est loisible de tirer parti du fait que Martial, quand un jeu de mots lui semble incisif à souhait, n'hésite point à l'introduire dans plusieurs épigrammes, très distantes les unes des autres dans son œuvre, et clouant au pilori des comportements assez divers. C'est ainsi que nous le voyons jouer à quatre reprises de l'ambiguïté de l'expression *non natus esse* (= « n'être pas né », « être inexistant », mais aussi « être nul », « être insignifiant ») : IV, LXXXIII, 4; VIII, LXIV, 18; X, XXVII, 4; XI, LXV, 6 (en sens inverse : « *cras mihi natus eris* ») (1).

On pourrait multiplier les références d'épigrammes bâties sur la double acception d'un terme : *ratio* (III, XXX, 5-6), *auersus* (VIII, LXII), *perire* (IX, LXXXII), *tegere* (VII, XXXVI, 6, un sizain à propos duquel l'éditeur de Martial aux « Belles Lettres », H.J. Izaac, a pu dire : « Il est impossible de mendier avec plus d'esprit. »), etc.

Notons en passant que Martial peut nous être précieux également pour fixer dans l'esprit de nos étudiants des tours parallèles, mais à ne pas confondre :

Nubere uis Prisco : non miror, Paula ; sapisti.
Ducere te non uult Priscus : et ille sapit.

« Tu veux te marier avec Priscus : je n'en suis pas surpris, Paula; tu as bon goût. Mais Priscus ne veut pas t'épouser : lui aussi a bon goût. »

(Martial, IX, X)

Cependant, nous nous reprocherions de ne pas citer, avant de clore ce bref aperçu, un quatrain constituant, à n'en pas douter, le cas limite et de nature, semble-t-il, à fournir la matière d'un bon exercice lexicologique :

Semper agis causas et res agis, Attale, semper;
Est, non est quod agas, Attale, semper agis.
Si res et causae desunt, agis, Attale, mulas.
Attale, ne quod agas desit, agas animam.

(1) Le distique XII du livre XI repose sur un trait analogue :

Ius tibi natorum uel septem, Zoile, detur,
Dum matrem nemo det tibi, nemo patrem.

« Je veux bien te voir accorder, Zoïle, les privilèges d'un père de sept enfants, à la condition que personne ne t'assigne une mère, personne un père. »

Élégante façon de signifier à un quidam que c'est « un propre à rien » !

— Le jeu sur le double sens de *sanus*, « bien portant » et « sain d'esprit », apparaissait déjà en II, XVI, agrémenté en cet endroit d'un même jeu de mots sur *morbus* : il y est question de la literie d'un malade, si somptueuse qu'elle fait naître des doutes plutôt sur la santé de son cerveau...

« Tu déploies une activité continuelle au barreau et une continuelle activité dans les affaires, Attalus : qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas de quoi t'activer, Attalus, tu déploies une activité continuelle. Si affaires et causes viennent à te manquer, tu t'actives, Attalus, derrière des mules. Attalus, de peur de manquer de quoi t'activer, active l'heure de ton trépas ! »

(Martial, I, LXXIX)

Ce qui doit ici retenir nos soins, c'est moins de déterminer, par exemple, à laquelle des trois espèces de fâcheux démêlées par Théophraste (1) il est possible de rattacher Attalus, que de procéder au classement sémantique des diverses valeurs du verbe *agere* qui se trouvent réunies dans ce texte. Le sens fondamental, manifestement, est celui du troisième vers : « pousser devant soi », « faire avancer »; à la même racine semble bien se rattacher, précisément, *agaso*, « palefrenier » en général, mais parfois « écuyer » ou « muletier » (2). — La locution terminale de l'épigramme présente un emploi d'*agere* qui se déduit immédiatement (littéralement : « pousser dehors », « expulser son souffle vital ») du sens originel (3). Mais ce dernier vers du quatrain comporte aussi une reprise du *quod agas* du second vers, où, au surplus, le verbe était employé encore absolument en fin de pentamètre. C'est le cas de rappeler la très précise distinction établie par M. Ernout dans son *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 28 : « *ago* est essentiellement « duratif »; *facio* presque « déterminé ». Cette distinction est confusément sentie par les anciens... *Agere* se dit d'une activité qui se déploie, *facere* d'une chose qui se fait. »

Restent les sens, plus techniques, du vers initial : « tu plaides des causes », « tu traites des affaires ». Ils impliquent, eux aussi, l'idée d'un exercice actif de notre volonté et de notre attention, d'un déploiement d'énergie mentale et

(1) L'ἄκαιρος (« importun » par étourderie ou manque de tact), l'ἀηδής (un sans-gêne malotru et fat), le περίεργος (« l'homme qui fait du zèle », l'important, l'affairé), respectivement peints aux ch. XII, XX et XIII des *Caractères* de Théophraste : bien qu'aucun des exemples caractéristiques énoncés par l'auteur grec ne corresponde aux activités évoquées par l'auteur latin, ce serait plutôt dans la catégorie du περίεργος qu'il faudrait ranger l' « empressé » dépeint par Martial.

(2) Tout ce qui touche à l'écurie, on le sait, était souvent décrié, et, en assurant qu'Attalus fait le *mulio* chaque fois qu'il ne peut faire l'avocat ni s'employer à diverses — et probablement brouillonnes — activités (*res*), Martial insinue que le personnage est bavard et bruyant (cf. *Epigr.* XII, XXIV, 9 : on jouit du silence et d'une paix profonde quand « *nusquam est mulio* »), et peut-être aussi qu'il se démène souvent en pure perte : l'entêtement des *mulae* ne le cède en rien à celui des *indociles* ou *peruicaces muli !*

(3) Nous n'ignorons pas que, dans des textes comme Cicéron, *ad Fam.*, VIII, 13, 2 et Tite-Live, XXVI, XIV, 5, *animam agere* signifie nettement « être à l'agonie », voire « prolonger son agonie ». Mais dans le *Pro Q. Roscio Comoedo*, VIII, 24 et dans les *Tusculanes*, I, IX, 19, la locution a bien le sens de « rendre l'âme » : dans le second de ces deux textes, Cicéron va jusqu'à poser l'équation : *agere animam* = *efflare animam*.

verbale qui est bien le trait commun aux emplois multiples de ce vocable si usuel : nous le retrouverions par exemple dans l'expression *agere fabulam*, « jouer une pièce de théâtre », avec tout ce que ce « jeu » comporte d'exigences difficiles.

Néanmoins, il ne faudrait naturellement pas oublier de signaler qu'à côté de toutes ces acceptions expressives d'*effort*, le terme s'est employé d'assez bonne heure aussi avec un sens plus « neutre » : celui de « passer », de « vivre », qui devait prendre une certaine extension à l'époque impériale. Sinon, les jeunes lecteurs seraient plutôt surpris lorsqu'ils rencontreraient ce vers de Virgile parlant des Scythes :

Ipsi in defossis specubus secura sub alta
Otia agunt terra...

(*Géorgiques*, III, 376 sq.)

C'est déjà beau qu'en un simple quatrain un virtuose ait réussi à faire tenir cinq des acceptions les plus usuelles d'un verbe lui-même très usuel ! Ne lui demandons pas l'impossible. Mais, sans entretenir dans l'esprit de nos élèves des illusions paresseuses (1) touchant l'*actio* (alias ἐνέργεια !) que requiert assidûment l'effort d'acquisition d'un vocabulaire latin suffisamment étendu et précis, nous croyons possible de découvrir dans les œuvres des anciens des ressources et des suggestions « pédagogiques » aux endroits mêmes où l'on s'attend parfois le moins à en rencontrer. Puisse cette rapide étude, qui n'avait pas d'autre ambition, contribuer à en affermir la conviction !

Jean GRANAROLO.

(1) Si l'on tient à faire le tour de la question, il n'y a qu'à compléter cet exercice en demandant aux élèves de chercher dans leur dictionnaire latin-français les sens ou emplois d'*agere* qui ne sont pas représentés dans cette épigramme, préalablement bien étudiée en classe. Disposant déjà d'une base solide, ils seront moins désorientés qu'ils ne le sont d'ordinaire devant d'interminables colonnes bourrées de références. C'est ainsi qu'ils auront tôt fait de repérer les emplois intransitifs ou impersonnels dont il ne pouvait être question ici.

Bibliographie pour l'Agrégation des Lettres modernes

(ADDENDUM *)

Page 184, col. 1. Aux études de MARTINO et de M. L. DUFRENOY, ajouter, de M. L. DUFRENOY également, le chap. 1 **(Apport nouveau des « Mille et une Nuits » à la littérature narrative)** du cours sur l'**Idée de progrès et la diffusion de la matière d'Orient** (p. 1-42) publié par le C. D. U. en 1960. Les 3 vol. parus du cours de M. ETIEMBLE sur l'**Orient philosophique** (même éd.), portant sur la Chine, n'intéressent pas directement le programme, mais on pourra en parcourir introductions et conclusions.

Ibid. : l'article signalé sur les **Lettres persanes**, de CRISAFULLI, a paru dans les *Lettres romanes* (Louvain).

Page 184, col. 2. Dans la collection *Archives des Lettres modernes*, l'étude de J. VIER sur **Maurice Barrès et le culte du Moi** (1958) a été précédée d'une introduction générale de P. MOREAU, intitulée **Autour du culte du Moi**, et pourvue d'un utile « préambule bibliographique » sur l'égotisme avant Barrès (*Archives des L. M.*, n° 7, déc. 1957).

M.-F. G. et J. V.

* Voir l'*Information littéraire*, n° 4, p. 184.